الإيقاع فى فنون التمثيل والإخراج المسرحى

الناشـــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
العنـــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.
تليفـــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣
الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Websitc

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب: الإيقاع فى فنون التمثيل والإخراج المسرحى
المؤلـــف: د. أبو الحسن سلام
رقم الإيداع: ٧٥٤٩/ ٢٠٠٤
الترقيم الدولى: 6 - 453 - 327 - 977

الإيقاع فى فنون التمثيل والإخراج المسرحى

دكتور
أبو الحسن عبد الحميد سلام

الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

إهداء

إلى روح الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة

أسكنه الله فسيح جناته



مقدمة الكتاب

استرعى انتباهي في أثناء إخراجي للعديد من المسرحيات المصرية والعربية والعالمية الدرامى منها والملحمى، دور الإيقاع فى إضفاء الحيوية والتدفق على النص المسرحى، وعلى العرض المسرحى كذلك، وترابط عناصر النص أو العرض المسرحى. وكذلك دوره فى إنجاح أو إفشال العرض المسرحى.

وأسعى فى هذا البحث إلى إثبات دور الإيقاع فى منح المسرحية الحياة، وربطها فى كل متجانس، وذلك من خلال دراسة مفهوم الإيقاع وأهميته ووظائفه فى المسرحية نصاً وعرضاً.

والإيقاع ظاهرة فنية لا يقوم فن أو أدب دونها، بل لا يقوم فعل فى الوجود دون أن يتخلله إيقاع ما، ملائم لطبيعته الاجتماعية والاقتصادية، ولطبيعة فاعله الاجتماعية والنفسية والجسمية.

ولما كانت قيمة كل شئ فى الوجود، تدرك بقياس جملة ارتباطاته والكشف عن جملة القيود التى قيد بها مع غيره، من الأشياء المتوافقة والمتناقضة معه فى آن واحد، وكان هذا التناقض والتوافق منتظمين فى وحدة. فإن عملية إدراكنا لقيمة الشئ على هذه الحالة تعد دليلاً قاطعاً على دور الإيقاع الرئيسى فى تحقيق الأثر الجمالى والقيمى فى داخل الشئ نفسه بحيث يتمكن من التأثير الإمتاعى والإقناعى بهذه القيم التى يحويها الشئ المقيس فالفكر مقيد بإيقاع هدف المفكر، وكذلك تتقيد أدوات هذا الفكر اللغوية والتعبيرية بإيقاع هذا الفكر عينه. والفكر مقيد أيضاً بإيقاع ذات المفكر وبإيقاع مجتمعه، وبأدوات إيضاحه لهذا الفكر، وبإيقاعات ذوات مستقبلية، وبإيقاعات بيئاتهم المختلفة فإن توافقت كل هذه الإيقاعات، تحقق أثر هذا الفكر.

والإيقاع يشكل عنصر القبول أو الرفض عند الذوق المتلقى لفكرة من الأفكار، متوافقاً مع إيقاع الأسلوب أو الشكل الذى يكون بدوره نظاماً زمنياً متدفقاً، وفق خطة بنائية جمالية محكمة فى الزمان (فنون السمع) أو فى المكان (فنون الرؤية) أو فيهما معاً فى حالة من الحضور إرسالاً وإستقبالاً فى آن وزمان (فن المسرح).

وهذا لا يعنى أن الإرتجال خال من الإيقاع. على أساس أن الإرتجال يعنى حرية التنقل وفق خيال المؤدى وثقافته العريضة، بحيث يغطى موضوعاً أو موقفاً بشكل ما يكون ملائماً ومقبولاً، ولكن دون التزام خطة إيقاعية أو بنائية سابقة على الأداء وهذا يتم من

خلال حرية التنقل اللحظى المتخلص عبر الإيقاعات والقيم البنائية الجمالية المعبرة عن فكر أو عن عدة أفكار أو مواقف متقاربة، وفى حالة من الحاضر المتدفق.

والإيقاع تقسيم للفراغ الجمالى فى الزمن. وهو أيضاً تقسيم للفراغ الجمالى فى الكتلة (تقسيم المسافة المكانية لكتلة أو حركة أو أكثر) وهو أيضاً تقسيم للمسافة الزمنية لصوت أو أكثر فى حالة تزامل أو تعارض أو تضاد ، وبمقادير ونسب متجانسة برغم إختلافها، وبشكل منتظم سواء أكان وفق خطة مسبقة أم كان دون سابق تخطيط (مرتجلاً). ومعنى هذا أن الإيقاع: هو نظام تشكيل المسموع فى الزمان بحيث يؤثر إمتاعا وإقناعا وهو نظام تشكيل المرئى فى المكان بحيث يؤثر إمتاعاً وإقناعا وهو نظام تشكيل فترات الصمت والظلام بالتوافق مع المسموع ومع المرئى.

والكلام عن المسموع هو كلام عن الصوت المؤثر فى السمع، والكلام عن هذا هو كلام عن مكونات التعبير الصوتى البشرى وهو يتكون من (إيقاع ودرجات نبروشحنة إنفعالية أو ألوان أدائية وزمن وتركيب وتبسيط وهدف، وتنويع وإنصات داخلى وتنافر ودوافع وطابع). ولو حذفنا منها (الإنصات الداخلى والشحنة الإنفعالية) لعبرت هذه الأركان عن الصوت الآلى.

كما أن الكلام عن المرئى كلام عن التعبير المرئى الذى يتكون من :

(إضاءة ذات ألوان وظلال متدرجة، متنوعة، وحركة متناسقة فى كتلة فراغية مكانية كما يتكون من :الزمن والتركيب والتبسيط والإستشعار الداخلى والإيقاع والشحنة الإنفعالية والتنافر والتوافق).

وللتعبير الصوتى والمرئى مراحل من التقابل والتعارض والتبادل والتوافق والتوازن والتنويع والتلوين والتحول والثبات والتقليد المباشر وغير المباشر والتنسيق والتدرج تؤدى جميعاً إلى تحقيق حركة الفكرة أو الموقف المؤثر.

ويبدو غريباً توحد عناصر كل من التعبير الصوتى والتعبير المرئى. ولكن ذلك يصبح عادياً إذا ماعلمنا أن الصوت والضوء عبارة عن ترددات معينة لعدد محدد من الذبذبات فى الثانية الواحدة، تتردد فى الهواء. والفرق بينهما فى وسيلة إدراك هذه الذبذبات إذ أن هذه تسمع وتلك تشاهد. وهذه حقيقة علمية إستخلصها (أفلاطون) قديماً حينما لخص مفهوم الإيقاع بأنه تحقيق الحركة فيما يشاهد وفيما يسمع.

ولربما كان مناسباً هنا أن نستنبط من ضم تعريفى الإيقاع الصوتى والمرئى تعريفاً للإيقاع المسرحى، على أساس أن المسرح هو فن الفرجة والسماع الحاضرين فى آن.

الإيقاع المسرحي

تـبعاً لـما تقدم فإن الإيقاع المسرحى، هو ما تلمسه العين والأذن فى آن واحد لمساً مباشـراً، وتحـيله إلى تركيز مباشر على النسب المرئية والصوتية المنسقة والمدركة، والمرسلة بإدراك فى نظام زمنى ومكانى حسب مايمليه الموقف الإنسانى والعاطفة العاملة، المعروضة عـلى المنصـة، تدفقاً أو فتوراً بطئاً أو سرعة، قوة أو ضعفاً فى الصوت، أو فى الحركة مع رؤيـتها فـى إتحـاد وتـزامل يكفـلان التعبير عن الموقف المنشود فى حالة من التنوع، على المسـتويين البسـيط والمركـب، مـنفردين أو مجـتمعين، حيـث يتفاعل هذا النمط الإيقاعى، المجسد على المنصة تفاعلاً حاضراً مع مثيله (النمط الإيقاعى الكامن) المتمثل فى إستجابة جمهـور المـتفرجين فى القاعة، فيحصل التوحد بين النمط الإيقاعى المجسد المرسل، وبين النمط الإيقاعى الكامن المستقبل، فيتحقق الهدف بالتأثير وبالتأثر – مشاركة – حيث ينتج الأول الثانى فور وقوعه.

وهـذا هـو موضـوع بحثـنا في النص وفي العرض المسرحي المصري، وهو أمر يقتضي أن نركز عـلى الحاسة الجمالية في الصورة الدرامية، وفي الصورة المسرحية ، كما يقتضي منا التركيز على الحاسة الجمالية في الصورة الصوتية التعبيرية في النص والعرض.

على هذا فالإيقاع نوعان : الإيقاع المرئي – الإيقاع السمعي

١– الإيقاع المرئي : وهـو مـا تلمسـه العـين من النسب غير المنسقة وغير المنتظمة، والمتعاقبة فى حيز مكانى. أو هو الصورة فى حركة غير منسوقة، وغير منتظمة فى تناسب مـن الحـيز المكـانى الـذى يحويهـا عـلى حالـتها مـن الكبر أو الصغر، والإسراع والإبطاء، حسب التدفق الأدائى الذى يشف ويرق أو يكون على عكس ذلك.

وهـو يـتحول إلى إيقـاع فـنى عـندما يـنظمه الفـنان، وينسـقه فى لوحة أو عرض مسرحى أو (سينمائى) مركب العناصر.

– الإيقاع السمعي : وهـو مـا تلمسـه الأذن من الأصوات غير المنسقة، غير المنتظمة والمتعاقبة فـى حـيز زمـانى يطـول أو يقصـر، يـنخفض أو يعلـو، يـرق أو يغلـظ، حسـب العاطفـة، ودرجة الإنفعال والتدفق. وهو يتحول إلى إيقاع موسيقى عندما يتحول – الصوت إلى وحـدات زمنية متساوية، منتظمة ومنقسمة إلى وحدات قوية ووحدات ضعيفة متموجة، ومـتدفقة، وفـق ترتيـب خـاص وضـوابط للنـبر الضـعيف والقـوى ولعلامـات محددة للزمن وتركيب منسجم.

ولما كان المسرح فن الصوت والحركة والشعور الحاضر في الأداء وفي الإستقبال في آن واحد معاً، فقد ضم بين جوانحه الإيقاعين معاً، مضافاً إليهما إيقاع الجمهور المتلقي بالحضور.

مفهوم الإيقاع : Rhythm:

تدرك قيمة كل شئ في الوجود بقياس جملة الروابط التي يتقيد بها مع غيره من الأشياء المتوافقة، والمتعارضة أو المتناقضة معه أيضاً.

فالفكر تدرك قيمته التي نقرأها بما ترمز إليه من دلالات بإرتباطها بالمعنى أو المغزى، وبالموقف الذي دفع كاتبه إلى صياغته وحالته النفسية والمزاجية والإجتماعية، وكذلك بإرتباط الكلمات بعضها بعضاً إذ تعطى طابعاً معيناً مؤثراً في قارئها أو سامعها... أو بمعنى آخر:

يتقيد معناها بدرجة إستيعاب متلقيها. وهذا المعنى يتقيد ويتحرر – في آن واحد معاً – فهو مقيد بفهم المتلقي. وهو متحرر لعدم ثبات هذا المفهوم عند غيره. " واللغة لا تعيش في فراغ وإنما تتفاعل مع الجوانب السياسية والاجتماعية في المجتمع" [1] وربما مثل هذا القول الشروط الموضوعية للبعد اللغوى الصوتى وما يسمى بالإيقاع Rhythm: وهو الذى يؤدى إلى تنظيم كل ذلك، لأن الفكر مقيد بإيقاع هدف المفكر. وتتقيد أدوات هذا الفكر اللغوية والتعبيرية بإيقاع هذا الفكر عينه، إذ أنه "لا غرض لإيقاع الكلام إلا أن يمثل إيقاع الفكر" [2] وعندما نقول إن الفكر مقيد بإيقاع هدف المفكر، وأدوات إيضاحه لهذا الفكر فإننا نقصد الإيقاع المحدد لهذا الفكر.

وكذلك يتقيد كل فعل في الوجود، سواء أكان فعلاً في الزمان أم فعلاً في المكان بإيقاعاته الخاصة، بالتوافق مع إيقاع المحيط – وهو إيقاع عام – وقد يكون بين إيقاعات الفعل وبين الإيقاع العام للمحيط أو للوسط تعارض، ولكنهما يتسقان – مع ذلك – في وحدة.

إذن فلكل فعل صوتى أو حركى قيد إيقاعى، إذ أن الإيقاع هو تقييد الأداء بزمن محدد تقييداً جمالياً تقبله أذواق في مجتمع متلق له رؤية أو سماعاً أو لهما معاً في حالة

---

[1] د. محمود فهمي حجازى – علم اللغة – ع ٢٤٩ المكتبة الثقافية – الهيئة العامة للكتاب.

[2] برجسون – الطاقة الروحية. ت: د.سامي الدروبي. بيروت . دار الفكر.

من توافق إيقاعاته مع إيقاعات الفعل الذاتية، وترفضه أذواق فى مجتمع متلق له رؤية أو سماعاً فى حالة تنافر إيقاعاته مع إيقاعات المجتمع المتلقى - الذاتية.

ومعنى هذا أننى أرى الإيقاع سبباً للقبول أو للرفض عند الذوق المتلقى لفكرة من الأفكار، حينما يعرض إيقاع المتلقى النفسى لإيقاع الفكرة المطروحة. ولا شك أن للأسلوب أو الشكل وإيقاعاته دوراً فى ذلك. فالإيقاع هو النظام بالنسبة لكل تشكيل جمالى فى الزمان (فنون السمع) أو فى المكان (فنون الرؤية).

وهذا لا يعنى أن الإرتجال فى أداء الفعل، ذلك الذى يعنى حرية التنقل وفق خيال المؤدى دون إلتزام بخطة إيقاعية أو بنائية سابقة، ليس فيه إيقاع بدعوى قيامه على التنقل اللحظى عبر الإيقاعات والقيم البنائية الجمالية المعبرة عن فكرة أو عدة أفكار، بل إن الإرتجال فى أداء الفعل أو تصور الأفعال المتقاربة الأفكار، يشتمل على إيقاعات عدة يجب ألا يكون تنافر بينها. فالإرتجال فى التصور وفى الفعل يعنى عدم الإلتزام بإيقاع محدد سبق تصوره.

فالإيقاع تقسيم للفراغ فى الزمن، وكذلك هو تقسيم للفراغ فى الكتلة. تقسيم للمدة الزمنية لصوت أو أكثر - معاً - فى التوافق والتزامل، وفى التعارض والتضاد. وهو تقسيم للمسافة المكانية لكتلة أو أكثر، معاً فى التوافق والتزامل وفى التعارض والتضاد، بمقادير ونسب مختلفة، وبشكل منتظم. سواء أكان ذلك وفق خطة موضوعية أم كان دون سابق تخطيط.

ولا يعنى قولنا إن الإيقاع هو تشكيل المسموع في الزمان أو تشكيل المرئي في المكان إن الإيقاع مفتقد فيما هو ليس بمسموع، أو ليس بمرئي، ذلك لأن الصمت إيقاع، على اعتبار أنه انقطاع لمدد زمنية ذات قياس نسبى، فالأذن تسمع ولكنها لا تنظم. وحينما ينقطع الصوت فلا يعنى ذلك أن انتظام الانتقال خلال الهواء (الاهتزاز: Vibration) قد انقطع. فالصوت هو الناتج النهائي الذاتي للاهتزاز، حين يرتطم بآليات الأذن.[١ ٢ ٣]

وإذا كان هذا يعنى أن الصوت لا يوجد إلا إذا سمعناه، فهذا لا يعنى أن الاهتزاز أو الإنتقال خلال الهواء (الموجات الصوتية : Soundwaves) قد إنقطعت.

---

[١] انظر: أرنست بولجوم. علم الأصوات الفيزيقى - ت.د/ سعد مصلوح ،القاهرة ، دار مرجان.

[٢] د. سعد مصلوح. دراسة السمع والكلام. عالم الكتب.

[٣] الكسندر الرون - الصوت - ت: محمد عز الدين فؤاد. الألف كتاب ، القاهرة ، الكرنك.

هـذا الـنمط الإيقـاعى المجسـد عـلى المنصـة بحـركة، المـمثلين وأصواتهم تفاعلاً حاضـراً مع مثيله (النمط الإيقاعى الكامن) المتمثل فى إستجابة جمهور المشاهدين فى قاعة العـرض، فيحصـل الـتوحد بـين الـنمط الإيقـاعى المجسـد (المرسـل) وبين النمط الإيقاعى الكـامن (المسـتقبل) فيـتحقق الهـدف بالـتأثير وبالمشـاركة معاً، أو بالتأثير فى آن واحد ، بحيث ينتج الأول الثانى فور وقوعه.

عـلى هـذا فـإن هـذا البحث يعمد إلى النصوص المسرحية المصرية فينظر فيها دور الإيقـاع وعناصره المخـتلفة والمتباينة، ما بين الملهاة والمأساة، المسرحية النثرية والمسرحية الشـعرية، ومـا بـين القول والحركة فى المونولوج وفى الديالوج وفى الجانبية وفى التكوين وفى الشخصيات. ثم هو يعمد إلى بعض العروض المسرحية فينظر فيها دور الإيقاع المختلف بإخـتلاف مخـرج العـرض ومكانه وطبيعة جمهوره المتلقى لـه، والمختلف بإختلاف التـناول فى عملية تجسيده للنص المسرحى تفسيراً عنها ترجمة ولقد ساعدنى على تحقيق ذلك تجربتى الطويلة فى مجال الإخراج المسرحى التى إمتدت إلى نحو يزيد على العشرين عامـاً أخرجـت فيها ما يزيد على ثلاثين مسرحية أهمها: (سيزيف والموت ١٩٦٤ - الملك معـروف ١٩٦٥ - سـعد اليتـيم ١٩٧٦ - دائـرة الطباشير القوقازية ١٩٦٨ - ملحمة شعب ١٩٧٠ - كـيف تصـعد دون أن تقـع - شـرقا إلى سـيناء ١٩٧٥ - الكترا ١٩٧٦ - كله فى الجنينة ١٩٧٥ - المرشد ١٩٧٦ - الملك لير١٩٧٩ - الإستثناء والقاعدة ١٩٧٧ - حلم ليلة صـيد ١٩٨٢ - دائـرة الـتبن المصـرية ١٩٨٣ - مصـرع كلـيوباترا ١٩٨٣ - بـرلمان النسـاء ١٩٨٤ - كـأنك يا أبو زيد ١٩٨٥ - مأساة الحلاج ١٩٨٥ - ارتجالية الملك لير ١٩٨٧ - مـربط الفـرس ١٩٨٧ - انتـيجون ١٩٨٨ - لـيلة زفـاف الكـتما ١٩٨٩ - عـلى جـناح التـبريزنى وتابعهقفـه ١٩٩٠ - حـلم الحمذانـى ١٩٩٤ - أرض لا تثبت الزهور ١٩٩٦ - كاليجولا ١٩٩٧ - الأميرة تنتظر١٩٩٨)

المؤلف. د. أبو الحسن سلام

الباب الأول
دور الإيقاع فى المسرح
Rhythm in theatre



الفصل الأول

الإيقاع العام للنص المسرحي

General rhythm in dramatic text

الفصل الأول

الإيقاع العام للنص المسرحي
General rhythm in dramatic text

إيقاع الصوت وإيقاع الحركة (الصورة):

لما كان الإيقاع هو المنظم لحركة الصوت فى الفراغ الزمانى، ولحركة الصورة فى الفراغ المكانى، فإنقطاع الصوت يأتى بنقيضه الذى ينتظم فى حركة إيقاعية أيضاً. لأن إنقطاع الشئ إتصال بنقيضه.

وكذلك الأمر بالنسبة للصورة والحركة، فإنقطاع الضوء عن الصورة لا يعنى نفيها إلى العدم، أو لتصبح مجرد صورة ذهنية غائبة عن الحاضر، حاضرة فى لا إدراك من نظرها قبلا، لتحل فى الفراغ المكانى المظلم.

ولما كان الضوء والظلام ينتظمان فى حركة زمنية تطول أو تقصر، فلا معنى للقول بأن إنقطاع الصورة فى المكان عن العين، هو إنقطاع للإيقاع. فالإيقاع هو الحاضر منتظماً فى العين أو فى الأذن أو فيهما معاً. ولئن كان شكل هذا الإنتظام برؤية الضوء فى الصورة أو الحركة سواء عن طريق إنعكاسات الضوء أم برؤية الظلام برهة فى الحالتين مع بقاء صورة المرئى فى الذهن فترة، يجعل الحاضر فى العين أطول منه فى الأذن، فإن الإيقاع موجود فى كل الحالات، وما تغير إلا شكل هذا الوجود. ذلك لأن الإيقاع ذاتى وشخصى فى تعبيره وفى تلقيه – وإن كانت دوافعه خليطاً بين ما هو ذاتى وماهو عام – وهو وثيق الصلة والإرتباط بالحالة الشعورية عند كل من الفنان الذى أبدع تشكيلاً فى فراغ الزمان أو تشكيلاً فى فراغ المكان فى وقت معين، وفى ظروف بيئية معينة. وهو وثيق الصلة عند المستمع أو المتلقى بالرؤية، بطريقة إستجابة كل منهما ومدى قيامهما بدور لا يستهان به فى تهيئة الجو النفسى.

والكلام عن الإيقاع كلام عن الصوت (لونه وزمنه) أى شحنة الإهتزازات الإنفعالية العاطفية المنتظمة فى مكان وزمان وإرسالها وإستقبالها فى آن معاً .

وهو كلام عن الصورة – لونها وزمانها، حركاتها فى حالة السرعة أو التوسط أو البطء نتيجة شحنة الإشعاعات الإنفعالية العاطفية المنتظمة فى مكان إرسالها وزمانها واستقبالهما فى آن معاً .

والكلام عن الإيقاع هو كلام عن التوافق الصوتى أو التوافق الصمتى، أو التوافق الصوتى والصمتى معاً فى آن واحد. وكذلك هو كلام عن التوافق الضوئى، والتوافق الضوئى الإظلامى فى آن واحد معاً. كلام عن التوافق الحركى والسكونى فى آن معاً.

التوافق الإيقاعي (Rhythmic Harmony):

هو التشكيل فى الزمان، الذى ترتاح لسماعه الأذن، وهو ما كان من صوتين صادرين فى وقت واحد [1] يقول الفارابى: "متى كانت نغمتا البعد، إنا سمعتا إمتزاجتا حتى تعتبران كنغمة واحدة فى المسموع، فإن هاتين النغمتين تسميان متفقتين [2] وهو أيضاً " كلمة تطلق على درجتين مختلفتين تحدثان صوتاً واحداً [3] أو حركة تؤدى على مستويين مكانيين مختلفين يحدثان صورة حركية واحدة. بمعنى أن التشكيل فى المكان الذى ترتاح لرؤيته العين، وهو ما كان من لونين مجتمعين أو حركتين مجتمعتين أو منظور إليهما فى مساحة مكانية واحدة[4].

ومثاله ما نجده فى مشهد (مأساة الحلاج) الإفتتاحى[5] حيث ينصرف الحرفيون الفقراء بعد بكائهم تحت أقدام (الحسين بن منصور الحلاج) المصلوب فى ساحة الكرخ ببغداد بعد أن حرض العامة على الثورة ضد الحكم العباسي، وذلك على مشهد من التاجر والفلاح والواعظ . وهم حين يدخلون إلى المشهد ينهنهون.

" صفونا صفا صفا
الأجهر صوتا والأطول
وضعوه فى الصف الأول
ذو الصوت الخافت والمتوانى..

---

[1] قد يكون تشكيلاً فى الخيال السمعى عند المؤلف أو المتصور سمعاً.

[2] أبو نصر الفارابى – الموسيقا الكبير – تحقيق غطاس عبد الملك خشبة القاهرة ط. دار العربى.ص ٨٨٣

[3] أحمد بيومى. قواعد الموسيقى ونظرياتها. ط. السعادة. ص ٤١

[4] قد يكون تشكيلاً فى الخيال المرئى عند المؤلف أو المتخيل

[5] صلاح عبد الصبور. مأساة الحلاج. سلسلة إقرأ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب د / ت .

وضعوه فى الصف الثانى
أعطوا كلا منا دينارا
من ذهب قان .. براقا
لم تلمسه كف من قبل..
قالوا صيحوا : زنديق كافر
صحنا : زنديق كافر . صيحوا فليقتل
أنا نحمل دمه فى رقبتنا"

إنهم يعترفون بذنبهم إذ أسلموا قائدهم الثائر إلى السلطة. وهم يتبادلون عليه فى حضور نماذج طبقية أخرى [التاجر - (الرأسمالى) - والواعظ - (المثقف) - والفلاح] فالثائر الطليعى مصلوب، والطبقة العاملة تندبه بعد أن سلمته ونماذج الطبقات تتضاحك عليهم، وهى فى حالة سكر بين، والجميع يحتويهم شكل واحد (مشهد)، فكأن التوافق الشكلى بين نماذج طبقية متعارضة إنما هو توافق متضادات، وهو إنعكاس للتوافق التلفيقى الطبقى السياسى الذى طفا على سطح حياتنا السياسية والإجتماعية فى الستينات (تحالف قوى الشعب).

فالمشهد متوافق مع الواقع السياسى :

ومثال التوافق الإيقاعى فى المشهد ذاته ماثل فى توازى حركة الواعظ مع حركة مجموعة الفقراء الحرفيين، وهم ينصرفون مرددين :

"**إنا نحمل دمه فى رقبتنا**" ويتداخل صوت الواعظ وحركته معهم وهو يردد "ياقوم. ما القصة" فهم يرددون عبارتهم فى حركة إنصراف، وهو يردد عبارته فى حركة إنصراف تابع لهم، طلباً لإجابة سؤاله.

فالإيقاع يشمل التشكيل فى المكان والزمان الذى ترتاح لسماعه الأذن ولرؤيته العين فى آن واحد، وهو ما كان من صوت ولون، كلاهما تعبيرى.

وهكذا نرى أن الكلام عن الإيقاع كلام عن الأصوات، وحركة الصور. فما طبيعة الصوت، وما طبيعة الصورة ؟؟

طبيعة الأصوات وعناصرها :

نحن عندما نذكر تشكيلاً في فراغ الزمن، فلا نعني بذلك حالات الصوت، (الإهتزازات المسموعة في زمن) أو حالات الصمت فقط، ولكنا نعني الأصوات سواء أكانت نغمات توافقية ذات خاصية زمنية موسيقية أم كانت نغمات غير توفيقية ذات خاصية زمنية (أصوات غير موسيقية)، أم كانت تشمل أية ترددات في أية، نقطة من قياس متصل – عشوائية إتفاقية بحتة – بلا قيود جمالية (الضوضاء) يقول د. سعد مصلوح "تتكون اللغة من جانبين: أولهما الأصوات المنطوقة، المسموعة، وثانيهما الأفكار والمشاعر وصور الأشياء المخزونة في المخ، أو ما يمكن أن نسميه بالمعاني. ويرتبط الجانبان بوساطة ما يسمى في علم النفس بعملية الإستدعاء Process of Association ويتم الربط بينهما بحيث تستدعي مجموعة الأصوات المعنى المقابل لها، كما تستدعي الفكرة أو الصورة أو المعنى الأصوات المقابلة لها [١] " ويقول د. محمود فهمي حجازي:" يقول الكثير من اللغويين أن الإنسان الواحد لا ينطق الصوت الواحد مرتين بنفس الخصائص تماماً [٢] وهذا بالطبع منهج الجدل (الديالكتيك) وهوما يسجله د.مصلوح أيضاً: "إن الملاحظة الصوتية الدقيقة للتفصيلات يمكن أن تؤدي إلى إكتشاف فروق، وإختلافات في الجملة الواحدة حين ينطق بها متكلم واحد في زمنين مختلفين [٣] ويتكون كل صوت من ذبذبات منغمة أو منبورة وموقعة ومتدرجة ومتعددة وفردية ومتزامنة ويتفق في ذلك الصوت البشرى الموسيقى وغير الموسيقى، وكذلك الأصوات الآلية أو الطبيعية. وتنقسم الأصوات البشرية إلى أصوات حادة: (نساء وأطفال) وأصوات غليظة (رجال) [*] على أن كل نغمة صوتية تتميز عن غيرها. يقول د. إبراهيم شريف :" وتتميز كل نغمة صوتية عن غيرها بخواص ثلاث هي:

الدرجة : Pitch والشدة : Loudness والنوع : Quality [٤]

---

[١] د. سعد مصلوح – دراسة السمع والكلام – عالم الكتب ص ١٨.

[٢] د. محمود فهمي حجازى – علم اللغة – المكتبة الثقافية ع ٢٤٩. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص.٣

[٣] د. مصلوح – نفسه ص ١٧٩

[*] الكلام هنا مقصور على عناصر الصوت – أى صوت

[٤] د. إبراهيم إبراهيم شريف – خواص المادة والصوت. دار المعارف ص ١٧٣.

التعبير الصوتى ومراحله :

إذا قلنا تعبيراً، فإننا نقصد مشاعر مصورة أو مجسدة بالكلمات فى حالة حركة، أى مشاعر عاملة من خلال الصوت البشرى، كما إننا نقصد مشاعر مصورة أو مجسدة بالصورة المرئية. وإن قلنا صوتاً بشرياً فإن له خصائص شدة ودرجة ونوعية وهدف بالضرورة وهو التعبير عن دافع بشكل ممتع ومقنع، وهو لكى يمتع لا بد من أن يتنوع، وأن يتشكل بعناصر فنية فيها توافقات وتعارضات، وهو لكى يقنع لابد وأن يكون واضحاً وسليماً، وفيه مماثلات، لذا فهو يحتاج إلى تبسيط، وتركيب فى آن وفى تناسب. يقول (ابن خلدون): "إن الأصوات تتناسب فيكون: صوت نصف صوت أو ربع آخر، وخمس آخر، وجزءاً من أحد عشر آخر، وإختلاف هذه النسب عند تأديتها إلى السمع بخروجها من البساطة إلى التركيب، وليس كل تركيب منها ملذوذ عند السماع بل للملذوذ تراكيب خاصة وهى التى حصرها أهل علم الموسيقى وتكلموا عليها كما هو مذكور فى موضعه [1].

إذن فالتركيب الصوتى له إيقاعاته الخالقة للذة السمعية، فى حالة الموسيقى والخالقة للذة السمعية وللإيقاع أيضاً فى حالة الأصوات البشرية فى تعبير ما. على ذلك يمكننى أن أعدد عناصر التعبير الصوتى فأقول إنها تتكون من:

إيقاعات ودرجات نبر وشحنة انفعالية عاطفية أو ألوان وزمن، وتركيب، وتبسيط، وهدف، وتنويع، وإنصات داخلى * وتنافر، وتوافق، وطابع.

وهذه العناصر تمثل فى رأيى أركان التعبير الصوتى البشرى، ولو حذفنا منها (الإنصات الداخلى والشحنة العاطفية) لعبرت... الأركان العشرة الباقية عن الصوت - أى صوت آلى أو طبيعى.

ويمكننى تبعاً لما قدمت أن أعدد مراحل التعبير الصوتى مسترشداً بخبرتى العملية فى مجال الإخراج المسرحى فأقول: تتكون مراحل التعبير الصوتى من تقابل جزئى وتعارض وتبادل وتوافق وتوازن وتنويع وتلوين وتحول وثبات، وتقليد مباشر، وغير مباشر، وتنميق، وزخرفة، وتدرج.

ولعل أصعب مراحل التعبير الصوتى هى مرحلة التحول:

---

[1] عبد الرحمن بن خلدون - المقدمة ط التجارية. ف ٣٢ - ص ٤٤٣

* هو التذكر وإعادة التذكر مع ربطه فى الخيال لإستشفاف الآتى.

تحويل الأداء الصوتي في عبارة واحدة :

يجرى التحويل فى الأداء الصوتى من جملة ذات عاطفة إلى أخرى ذات عاطفة مغايرة فى أثناء أداء عبارة واحدة، ويتحدد بوساطة تحويل نبرة أو عدة نبرات للجملة التى تبدأ منها التحويل، وتكون هذه التحويلات الغريبة على درجة النبر المراد تركة تابعة للنبر المراد الوصول إليه. والنقل فى عملية التحول يكون من نبر إلى نبر مجاور أعلى درجة أو أخفض درجة. وهذا مايعرف فى حرفة التمثيل بـ (التلوين) الصوتى. ويكون إختبار صحة ذلك بأداء عبارة من خطبة (أنطونيو) فى مسرحية شكسبير (يوليوس قيصر):

"أنطونيو: أيها الإخوان بنى وطنى أعيرونى أسماعكم فإننى ماجئتكم للتصدح بقيصر ومناقبة ولكن لأوارية لحده وأهيل عليه التراب" [١].

ولقد تعمدت عدم رسم فواصل أو حدود للجمل فى العبارة حتى يتبين الفرق عند الأداء ذى النقلات المعنوية وذى النقلات الشعورية.

فنحن نلاحظ أن العبارة مكونة من عدة جمل مختلفة الأساليب منها النداء – الإنشائى (أيها الرومان، أيها الإخوان، بنى وطنى).

ولأن الجمل الثلاث هنا ذات غرض واحد فالنقلات تكون هنا من قبل التنويع، جلباً للمتعة وتوكيداً للمعنى. فيمكن للممثل أن يرفع درجة صوته درجة نبر واحدة عندما يقول (أيها الإخوان) وهو يمكن أن يعود إلى درجة النبر الأولى فى الجملة الثالثة: (بنى وطنى) مع شحنة إهتزازات عاطفية ذات جرس حزين. وهو بذلك ودون أن يقول شيئاً أزيد من ذلك يؤثر على جمهور الرومانيين بطريقة الأداء المتدرج تدرجاً شعورياً. فالجمل الثلاث من حيث المعنى لاتعطى إلا معنى المناداة ولكنها بالنقلات الصوتية الشعورية تعطى معنى المناشدة والترابط، فهم إخوانه وهو تابع لقيصر الذى قتله بروتس وآخران زميلان له كما أنها بالأداء تعطى معنى جذبهم وكسب تأييدهم له، وهو تابع قيصر الوفى فوراء الكلمات كلمات باطنية، جوانية، محذوفة، يكشف عنها الأداء وفق تحولات صوتية شعورية.

---

[١] يوليوس قيصر – ت. د. جبرا إبراهيم جبرا – مسرحيات عالمية – القاهرة – المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر.

والممثل حين يشرع في أداء الجملة الرابعة فإنه ينتقل من نبر أو درجة صوتية إلى أخرى وفق تدرجات مقبولة سمعياً إلى درجة أخرى علواً أوخفضاً، وهو ينتقل إلى لون من الشدة الصوتية وكذلك إلى نوعية الصوت وحساسيته. ويظهر هذا التحول في شدة الصوت ودرجته ونوعيته عن طريق عنصر التركيز على بعض الكلمات في الجملة، ففي كلمة (أعيروني أسماعكم) يتحول الصوت إلى نوع من التركيز بالضغط على مخارج الجملة (أعيروني) مع الإستفادة بحروف المد التي برزت في مادة الجملة. ويمكن أن يتكرر أداؤها مع التنويع وذلك بإستغراق مدة زمنية أطول في أداء هذه الجملة (أعيروني) مع تخفيف الضغط على جملة (أسماعكم) التي تليها. ويمكن أن يكون التركيز على جملة (أسماعكم) على أن تتصل مباشرة، بعد وقف تعليق زخرفي، تتصل بجملة "فإنني ماجئتكم للتصدح بقيصر ومناقبه" على أن يكون دافع الممثل إبراز حالة غضبه. وذلك مشروط بحدوث همهمة من مواطنيه، كما يظهر هذا التحول في الصوت من خلال الأداء الموحي بغرض الشخصية.

"للتصدح بقيصر ومناقبه" فالتحول هنا يأخذ طابعاً إيحائياً يصور عكس مايظهر من المعنى في هذه الجملة، ليفهم الرومانييون أن (قيصر) له من المناقب مايستأهل التصدح بها وبه. فكأنه يقول (إن قيصر ومناقبه تستأهل منكم التصدح به حتى لا يصير دفنه مجرد مواراة لميت في التراب.)

والتحول هنا يتوسل بالوقفات التامة وبالوقفات المتصلة وبالوقفات المعلقة. فكأن للتحول الصوتي عناصر هي:

((التركيز، والإيحاء والوقف، والتدرج)) .

ويمكن أيضاً أداء جملة من موضع صوتي واحد (نبر واحد) على حناجر جوقة. وبذلك يكون الأثر الناتج عنها في الإستماع واحدا، في حين يكون التحول على حناجر جوقة ثانية في أدائها لجملة تالية، تتطلب عاطفة مختلفة من موضوع صوتي آخر مغاير. ويؤدي هذا كله إلى تغير الإيقاع.

عناصر الصورة وعناصر التعبير المرئي :

وماقلناه عن الصورة الصوتية والتعبير الصوتي ينطبق أيضاً على الصورة المرئية وعلى التعبير المرئي ومراحله. وربما تأكد قولنا بماذكره د.محمد نبهان سويلم: عن طبيعة الصورة: " والتكوين الجمالي يوضح قدرة المصور على ترتيب موضوع الصورة في أوضاع

مـريحة للعـين " ومـن أجل ذلك " وجب على المصور خلق قدرته الذاتية على تخيل شكل المـنظور وتنميـتة " ولـن يخلق هذا الإحساس إلا بتكرار النظر عبر منظور محدد " ثم إعادة ترتيـب مكونات الصورة " " وتعد البساطة وقوة التعبير أحد أهم عناصر الصورة الجمالية " " إذ يجـب إختـيار زاويـة التصـوير المعـبرة لتسـاعد عـلى إبـراز أمامـية المشهد مع خلفية الصـورة فـى تناسـق وإنسجام بحيث يكونان وحدة جمالية متكاملة" و "يراعى التوازن فى التشـكيل الجمـالى وإسـتغلال خلفـية الصـورة للإيحاء بالبعد الثالث" "يراعى توزيع مناطق الظلال والإضاءة" لـ " يتم إبراز غرض وهدف وفحوى الصورة " [1] .

وتـبعاً لمـا تقـدم فيمكنـنى القـول إن الصـورة تتكون من: إضاءة ذات ألوان وظلال مـتدرجة ومتـنوعة، وحـركة متناسـقة فـى الفضاء المكانى، فى تناسب، لتؤدى جميعاً إلى فكرة.

وهـذه العناصـر، تمـثل إلى جانـب عناصـر: الزمن والتركيب والتبسيط والتجسيد الحـركى للإنصـات الداخـلى، والإيقـاع، والشحنة الإنفعالية الحركية والتنافر الحركيين، تمثل أركان التعبير المرئى.

وبذلـك يتـبين لـنا أن عناصر الصورة هى عناصر الصوت. وربما أكد قول أفلاطون ذلـك التوحد فى تحديده لمفهوم الإيقاع إذ يقول: "إنك تستطيع أن تميز الإيقاع فى تحليق الطـيور، وفـى نـبض العـروق، وخطـوات الـرقص، وتقاطع الكلام" ويقول: "يبدو لى هناك حـركة توافقـية تسـتخدم فـى إدراكهـا الأذن مثلما تستخدم فى دراسة حركات النجوم" [2] ولعل فى عبارة أفلاطون الاولى إجابة عن سؤال حول طبيعة توحد عناصر الصورة، وعناصر الصـوت، ففـى قـول أفلاطـون تعـريف لمفهـوم الإيقاع، تتضح فيـه طبيعته فـى الزمـان (نـبض العـروق، تقاطع الكلام) كما تتضح فيه طبيعته فى المكان (تحليق الطيور، خطوات الرقص).

ومن الوجهة العلمية فالصوت والضوء عبارة عن ترددات معينة لعدد من الذبذبات فى الثانية الواحدة. فالذبذبات الصوتية تتردد فى الهواء وكذلك الذبذبات الضوئية. فالفرق

---

[1] د.مهندس محمد نبهان سويلم. التصوير والحياة. عالم المعرفة الكويتية. ص ١١٥

[2] أفلاطـون الجمهوريـة الكتاب السابع ت، د.فؤاد زكريا ،القاهرة ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشرص ٢٦٩

بينهما فى وسيلة إدراك هذه الذبذبات. فالذبذبات الصوتية تسمع فى حين أن الذبذبات الضوئية تشاهد. وقد نتج هذا الفرق عن السرعة التى تكون عليها ذبذبات الضوء، تلك التى تتفاوت ما بين ٤٥١ مليار و ٧٨٠ مليار ذبذبة فى الثانية الواحدة، فى حين أن سرعة الذبذبات المكن سماعها ما بين سته عشر وعشرين ألف فى الثانية الواحدة [١] "فالذبذبات الصوتية التى تصدم طبلة الأذن تتراوح بين ٣٢ و ٧٢,٠٠٠ ذبذبة فى الثانية. وهذه الذبذبات تؤثر فى شبكة العين وتنتج ألواناً ما بين الأحمر والقرمزى" [٢] من هنا جاء التوحد بين عناصر الصوت وعناصر الصورة.

فهما متفقان فى العناصر، مختلفان فى الإيقاع تبعاً لإختلاف عنصر السرعة أى فى حركة هذه العناصر، وفى وسيلة إدراكنا لكل منهما بالطبع وهما مختلفان فى شكل الوجود ونتاجه، إذ يسمع هذا ويرى ذاك.

الإيقاع فى الصورة الشعرية :

يقول الشاعر العربى الأموى (ذو الرمة):

عشية مالى حيلة غير أننى بلقط الحصى والخط فى الترب مولع
أخط وأمحو الخط ثم أعيده بكفي والغربان في الدار وقع

(فالغربان الوقع) تعبير يدل على حركة تنقلها من مكان إلى مكان فى الدار دليلاً على خلائها من الإنس، وإيحاء بحالة الوحدة التى كانت عليها الدار وكان عليها الشاعر، كذلك تدل هذه اللفظة على إيقاع الصوت: نعيق هذه الغربان المتفاوت فى النسبة الزمنية والمنتظم والمتتابع، دليلاً على علو صوت الخراب، وتكثيفاً لحالة الشاعر، النفسية، خاصة إذا قابل صوت الغربان صمت الشاعر وحركته وهو يكتب على التراب ويمحو ما كتبه مرة ثانية وهذا التوقيع الذى تحدثه الغربان حركة ونعيقاً، إنما يسهم فى تعارضه مع إيقاع حركة الشاعرالبطيئة فى كتابته على تراب الدار فى الزمان والمكان، بديلاً لصوته الذى لا يخرج لعدم وجود الطرف الآخر فى الحديث، ورد فعل لمفاجأته برحيل الحبيبة، إعتراضاً على رحيلها، وهو رد فعل سلبى، ثم محوه الفورى لما إختطه.

[١] يوسف السيسى - دعوة إلى الموسيقى. سلسله عالم المعرفة الكويتية

[٢] د.فؤاد زكريا - مع الموسيقى ، سلسلة المكتبية الثقافية ، الهيئة العامة للكتاب ، ص ٧٨.

دليلاً على رغبته النفسية فى إزالة أى تأثير أو أثر من آثار هذا الذى كتب عنيه أن يحسه تجاه من هجرته وارتحلت، ودليلاً على أن هذا الحب كان شيئاً زائلاً، فسريعاً ماكتب وسريعاً ما يمحى، ذلك لأنه كان مجرد كتابة على الرمال. يسهم ذلك كله فى رسم صورة الإيقاع العام المسيطر على الصورة التعبيرية التى جسدها الشاعر بالرواية الوصفية الرقيقة المعبرة عن حالته الذاتية النفسية فى دقة متناهية وهو يسقط ما بداخله فى حركة الكتابة التى تأخذ إيقاعاً بطيئاً يعبر عن حالته النفسية وعن حزنه وصدمته، فى إيقاع يتغير إلى السرعة نوعاً ما، وإلى الحدة فى حركة محوه لماكتب، تثبيتاً لغرض شرحناه، من قبل.

وهكذا نرى الإيقاع فى هذه الصورة الشعرية متنوعاً بين حركة الغربان فى تنقلها الدال على حريتها التامة، وحركة الشاعر البطيئة الدالة على أنه فاقد للحرية، مقيد، فالغربان فرحة لعدم وجود سكان للدار، والشاعر حزين لرحيل سكان الدار، وهكذا يجتمع فى الصورة: إيقاعان، يحيلانها إلى صورة درامية. على أن حاسة الشاعر الجمالية تظهر من خلال إنتخابه لمادة التشكيل – الكلمة ونقيضها (أخط وأمحو) (لقط الحصى) إلى جانب تشكيله لهذه المادة، إذ أنه يبدأ بالظرف (عشية) فيدلل على أن ما حدث له مضى وأنقضى، ثم هو يقرن عدم حيلته بالماضى، فلقد كان عديم الحيلة. غير أن إنعدام حيلته لم يكن تاماً فهو يستثنى بعض فعله، حين يصور بحساسية فنية فعله المستثنى من إنعدام حيلته... غير أننى بلقط الحصى ...."

ولقط الحصى مرتبط بعقيدة الرجم الإسلامية، حيث يرجم المؤمن الشيطان، وحاسة الجمال عند الشاعر أنه ربط هذه الصورة التى هى جزء من منسك المسلم فى البلد الحرام وهو حتمية رجم الشيطان بالحصى بحاجته اللاشعورية إلى أن يقذف لحظة الهجر، كما أن حاسة الجمال عنده تبرز من تسجيل حاجته إلى أن يخط حالته تلك ويسجلها، يسجل رأيه فيماحدث له، إلى جانب دلالة ذلك، فلاقيمة تذكر لمجرد الكتابة على الرمال، لأنها زائلة، كما أن لقط الحصى هو مجرد جمع لمادة هجوم ولكنه مع وقف التنفيذ – هو نوع من الإسقاط النفسى.

وهذا مثال نعرضه لتوضيح مفهوم الإيقاع فى الصورة الفنية وإن كان الإيقاع هنا هو إيقاع الفكرة أو الموضوع، فى هذه الأبيات (فى الصورة الشعرية) مختلطاً بإيقاع اللغة. وهكذا ينشأ الإيقاع بإمتزاج الفكرة باللغة والأحاسيس الذاتية مع المواقف الموضوعية –

الإجتماعية والإقتصادية يقول جان برتليمى عن مصادر الإيقاع إنه يتكون عن طريق "مقاربات جسدية للكلمات وتأثيراتها الإستنباطية أو آثارها المتبادلة التى تسيطر على حساب خاصيتها من حيث أنها تستهلك بنفسها ويختفى منها المعنى المحدد المؤكد"[1].
فلا مزية للفكرة منفردة، كما يرى (ابن قتيبة)، فإنها ملقاة على قارعة الطريق كما يرى الجاحظ. والكلمات تتخذ الأفكار عربة تمتطيها وصولاً إلـــى أفضل قيمة جمالية ومعنوية.

إذن فالإيقاع يأتى عندما يسعى الكاتب إلى صنع إنتاجه الأدبى والفنان إلى صنع خلقه الفنى أكثر مما يسعى إلى قول شئ فيه، إنما يصوغها فى أسلوب يحمل أكثر من معنى، يكشف بعد الصياغة.

ولربما جّرنا الحديث عن الحس الجمالى فى النص أو فى العرض المسرحى إلى نوع من الإستظهار لمفهوم الإيقاع عند بعض علماء الجمال، والفلاسفة والنقاد الفنيين.

تعريفات الفلاسفة للإيقاع Rhythm :

إلى جانب (أفلاطون) الذى عرف الإيقاع بأنه (تحقيق الحركة) فى المسموع وفى المرئى، فهناك (أرسطو) الذى يتكلم عن طبيعة التنوع الإيقاعى، فيقول: إن الإيقاعات ليست أقل تنوعاً من الأنغام... إذ أن بعضها يبعث الهدوء فى الروح والبعض الآخر يقلبها رأساً على عقب. وهناك (هيراقليطس) Heraclitus الذى أشار إلى أن الإيقاع: يشكل أكثر الجوانب الحركية المميزة للكون.
وأفلاطون Plato كما يبدو لى يتكلم عن الإيقاع بنوعيه: البسيط والمركب[2] حين يقول إن " الإيقاع والتوافق يملكان القدرة العظيمة على تغذية الروح، والعروض بها إلى عالم الجمال" .

ومن الواضح أن علماء الغرب القدامى وفلاسفتهم، حين عرفوا الإيقاع أنصبت تعريفاتهم على الحركة – بشكل أو آخر.

---

[1] جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، القاهرة ، ط. نهضة مصر ، ص ٣٠٦.
[2] البسيط : تنقسم وحداته الداخلية إلى أجزاء متساوية وتكون وحداته زوجية. المركب : لا ينقسم داخلياً إلى أجزاء متساوية ووحدات فردية، ويطلق عليه لفظ الأعرج – موسيقياً.

غـير أن الفلاسـفة العرب قد عرفوا الإيقاع تعريفات أنصبت على المسموع، فقد عرف المعلم الـثانى (ابـن سينا) الإيقاع بقوله: " الإيقـــاع تقدير ما لزمان، النقرات" [1] ولئن كان قصد الفيلسـوف هـنا منصباً عـلى الإيقـاع الموسـيقى، إلا أن تعـريف الفيلسوف – الرئيس – لا يختلف من حيث هو تعريف، عن أى تعريف للإيقاع إلا من حيث وسيلة تحقيق الإيقاع، وهى "النقرات" إذ يمكننا أن نجربها على النحو الأتى: (الإيقاع تقدير ما لزمان الأصوات) كما يمكننا أن نطلقها على الحركة فنقول: (الإيقاع تقدير ما لزمان الحركات).

أمـا الفـارابى فـيقول " الإيقـاع هـو الـنقلة عـلى الـنغم فى أزمنة محدودة المقادير والنسـب... " [2] وهو تعريف موسيقى أيضاً، ولكنه ينطبق على الصوت البشرى، أيضاً، إذ أنـه أيضـاً ترتيـب الإنـتقال بأزمـنة محـدودة على نبرات الصوت، ووظيفته فى التعبيرات الصـوتية البشـرية، تشبه ترتيب الإنتقال بأزمنة محدودة على نغمات اللحن فى الموسيقى. وهـى أيضـاً تشـبه ترتيـب الإنـتقال بأزمـنة محدودة على حركات الأجسام، ووظيفتها فى التعبيرات الحركية البشرية يشبه ترتيب الإنتقال بأزمنة صوتية محدودة على نغمات النبر البشـرى، والـنغم اللحـنى الآلى فـى الموسيقى. أما (لسان الدين بن الخطيب) [3] فهو يعرف الإيقـاع بقولـه: "الإيقـاع يحـدد أزمـنة مقـاطع الكلمات وتغيير طابع الأداء" والأداء يشمل الصـوت والحـركة والشـعور وهكـذا كمـا نرى أن فلاسفة العرب وعلماءهم قد قصروا مفهوم الإيقـاع عـلى ما هو صوت بإستثناء ابن الخطيب هذا، ولكننا كما رأينا طبقنا أقوالهم على مـاهو صـورة فانطـبق ونحـن يمكنـنا أن نخـرج مـن كـل هذه التعريفات بأن الإيقاع يشمل المسموع والمرئى على حد سواء، تماماً كما ذهب أفلاطون . Plato .

ولقـد ذهب علماء الغرب وفى العصر الوسيط فى العصر الحديث مذهب أفلاطـون فى تعـريفه للإيقـــاع، حـيـث يـــرد الـقديـس (أوغســـطين Augustine) الإيقـاع إلى الحـركة بقولـه (إنــه فـن الحـركات الجـيدة) أمـا العـالم الفـنان (لـيوناردو دافنشـى) Leonard Davinci فـيرى الإيقـاع متمـثلاً فـى الإرتفـاع والإنخفاض الدورى لصور الطبـيعة المتوجة. وهو مطابق لمعنى قول أفلاطون. Plato على حين رأى المحدثون منهم

[1] ابن سينا – الشفاء – تحقيق د. عبد الرحمن بدوى. ج ٢ ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف.

[2] الفارابي ، نفسه .

[3] لســان الدين بن الخطيب – روضة التعريف بالحب الشريف تحقيق د.محمد الكتانى عن تاريخ الموسيقى المغربية – عالم المعرفة. الكويت. ج١ ص٣٨٧

أن (الإنفعال القوى يعبر عن نفسه على نحو طبيعى فى الإيقاع) [1] ويرونه متمثلاً فى دورات كبرى تمر بالبشرية بمراحلها جميعاً، ولقد تراوح نظرهم إليه على أساس نفعى مرة ليس بوصفه عنصراً قيمته الجمالية فى ذاته، إن قيمته عند الغالبية منهم تكمن فى نتيجته. فهذا (جون ديوى) يشرط الوجود الإنسانى بوجود الإيقاع إذ يقول: "لو نظرنا إلى ضروب الإيقاع فى الطبيعة لوجدنا أنها وثيقة الصلة بشروط بقاء الإنسان نفسه" [2] وهو بعد ذلك يجعل الإيقاع قانوناً طبيعياً " كما أن إصطلاح القانون الطبيعى هو مجرد مرادف لإصطلاح الإيقاع الطبيعى" فالأصل الذى يقاس عليه هو الإيقاع " وليست قوانين العلم سوى صنع لذلك الإيقاع [3] فالإيقاع هو الأساس الذى يحكم الطبيعة والعلوم والعلاقات البشرية" ويسود الإيقاع علاقات البشر كلما تجمعوا فنراه فى تعاقب الأجيال وفى التعبير الدورى لأذواق الناس وميولهم" وهذا بحق تعريف جامع لمفهوم الإيقاع حدده (ديوى) ولكن من الوجهة النفعية فهو لا ينظر إلى الإيقاع إلا من خلال مقياس (برجماتى) نفعى.

وربما كان رأى (فيشر) قريباً من ذلك ولكن فى تدعيم فكرة جماعية الحركة إذ يرى أن عملية (العمل الجماعية تتطلب إيقاعاً يوحد التناسق فى العمل ويقوى من هذا العمل ويقوى من هذا الإيقاع ترديد قرار لفظى موحد.. وهذا ضرورى دائماً لإنجازالعمل، بطريقة إيقاعية، ففى هذا القرار يكتسب تيجة ترديده سحراً خاصاً يحفظ للفرد إحساسه بالجماعية حتى إذا كان يعمل خارجها[4]

إنما النظر إلى الإيقاع بوصفه قيمة فنية فى ذاته يأتى من قبل الفنانين أنفسهم، فمصدر الدفقة الإيقاعية فى الهام الفنان عند (هنرى مور Henry Moor) وهو الفنان المثال الإنجليزى العالمى * من الطبيعة أولاً " إن تأمل الطبيعة يغذى إلهام الفنان بدفقة الحياة، ويمنحه فرصة التجديد على الدوام فهو يستطيع إكتشاف مبادئ الشكل والإيقاع

---

[1] جورج سنتيانا – الإحساس بالجمال ت. مصطفى بدوى. ص ٢٤٤

[2] جون ديوى. الفن خبرة ص ٣٤٨. (٣) المرجع ذاته ص ٢٥١.

[3] المرجع ذاته ، ص ٢٥١.

[4] أرنست فيشر – ضرورة الفن ترجمة أسعد حليم، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب. ص ٤٠

* هو يعنى في فنه بخلق توازن بين الكتلة والفراغ، وقد أقام معرضاً لتماثيله بحديقة الأندلس بالقاهرة في الستينات. هربرت ريد ثلاث مقالات فى النحت. مجلة المجلة ع ١٥٣ ترجمة فاروق عبد العزيز سبتمبر ١٩١٩. ص ٨٢

من دراسته للأشكال الطبيعية" والفنان التشكيلي الباحث عبد الرازق محمد السيد – يرى الإيقاع في كل انتظام " كل انتظام في الطبيعة..... هو في الواقع إيقاع " [1].

مفهوم الإيقاع عند علماء الجمال :

عندما يتحدث علماء الجمال عن الشكل في العمل الفني فإننا نلاحظ أن كلامهم ينصب كله على طبيعة الإيقاع فى العمل الفنى، " لكن" الشكل "لا يتمثل إلا حين يقوم فنان بتشكيل المادة والموضوع والإنفعال والخيال فى عمل منظم مكثف بذاته، له أهميته الكامنة " [2].

وهكذا تعبير جملة "لايتمثل إلا حين يقوم فنان" عن الإيقاع الذاتى للفنان، ذلك الذى يهيئه للقيام (بتشكيل)، وتعبر أيضاً عن عنصر هام يجب توفره فى الشكل الفنى تكون مهمته تنظيم مكثف بذاته، يوحد (المادة والموضوع والإنفعال والخيال فى عمل منظم) وأى عنصر له مثل القدرة الكاملة مثلما لعنصر الإيقاع...

ولربما وضح هذا الرأى الذى أعرضه هنا بالعبارة التالية التى كتبها (جيروم ستولنتيز): " والشكل يثرى. فالعناصر التى يختارها الفنان من وسيطه المادى ترتب فى العمل على نحو من شأنه مضاعفة سحرها وحيويتها، وتقوية الإرتباطات الإنفعالية للأنموذج والشكل ينظم التعقيد، فمن الممكن أن يكون بناء قطعة من الموسيقى البوليفونية أو رواية ضخمة بناء زاخراً إلى أبعد حد، ومع ذلك فإن الشكل يضفى عليه، فى الوقت ذاته، صقلاً وتنظيماً. وأخيراً، الشكل يوحد. فهو يضفى على العمل الفنى ذلك الطابع الكلى، وذلك الإكتمال الذاتى، الذى يجعله يبرز من بين بقية جوانب التجربة، ويبدو عالماً قائماً بذاته[3].

وهذا الشكل الذى (يوضح ثم يثرى، فينظم التعقيد، فيوحد) إنما يتأتى له فعل ذلك التوضيح والإثراء والتنظيم والتوحيد بفضل عنصر الإيقاع، وهو عمدة عناصر الشكل الفنى، وهذا يتأكد بقوله: "ترتب فى العمل على نحو من شأنه مضاعفة سحرها

---

[1] عبد الرازق السيد. الإيقاع فى النحت. رسالة ماجستير بكلية الفنون الجميلة الإسكندرية.

[2] جيروم ستولينتز – النقد الفنى – ترجمة د. فؤاد زكريا ط الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص ٣٣٩

[3] المرجع ذاته ، ص ٣٤.

وحيويتها" وماهذا النحو الذى من شأنه مضاعفة سحر عناصر العمل الفنى وحيويته المنتقلة من وسيط الفنان المادى سوى (الإيقاع)

وهذا يضيف ما نراه مؤكداً لما نزعم "والشكل" لفظ يدل على الطريقة التي تتخذ بها هذه العناصر موضعها فى العمل كل بالنسبة للآخر، والطريقة التي تؤثر بها كل منها في الآخر. فهو إذن يشتمل على ضروب من العلاقة منها تعاقب الحوادث التي تكون عقدة الرواية أو المسرحية، ونوع الوزن في الشعر ، والترتيب المكاني للمساحات اللونية فى التصوير والتوازن أو التضاد بين هذه المساحات، وتعاقب الحركات الجسمية في الرقص. ويدل الشكل بهذا المعنى أيضاً على نوع الوحدة التي تتحقق بتنظيم المادة الحسية، أو الموضوع المصور في حالة الفن التمثيلي Representational Art مفهوم الإيقاع عند جيروم هو "ترتيب العناصر بحيث يكمل كل منها الآخر أو يعوضه" ومن الممكن استخدام لفظ التماثل Symmetry للتعبير عن توازن العناصر المتشابهة"[1].

البعد الجمالي للأداء الصوتي المسرحي :

إننا لا نستطيع أن نقول عن الكلمة ماقاله الفارابى عن الموسيقى، حينما حدد صفتها "الموسيقى بصفتها ليست إلا إيقاعاً وكل ما فيها إيقاع" لأن الموسيقى لاتنقل معانى كما هى الحال مع الكلمات والأصوات البشرية، ولكنها تنقل المشاعر. والموسيقى لا تكتب معنى الكلام إلا إنها شاركت الكلام فى الصوت أو صاحبته أو توازت معه، ولكنها حتى فى حالة التمهيد للكلام أو التعليق عليه لاتكون إلا مجرد مؤثر بالتمهيد أو بالتعليق، أى فى مرحلة التجريد. ولكن أداء الحوار صوتياً يكتسب أبعاداً موسيقية لاشك، ولكنها ليست الأساس، بل إنها تكون مجرد إستعارة هدفها التوصيل الممتع. غير أن الأداء الصوتى لحوار شعرى - كما في مسرحية (عنترة) [2] لا يستطيع عند الأداء المسرحى التخلص بيسر من تأثير الأبعاد الموسيقية إلا بمعالجات صوتية متنوعة الإيقاعات.

فالأداء الصوتى المسرحى لمونولوج شعرى من بحر شعرى ذى تفعيلات تامه محفوف بمزالق موسيقية توقع الممثل رغماً عنه فى (الإرنان) حيث يسيطر النغم الموسيقى،

---

[1] المرجع ذاته ، ص ٣٥٢ .

[2] أحمد شوقى. عنترة - ط. التجارية.

الشعرى على أدائه بدلاً من سيطرة المعنى والشعور والمعايشة الصوتية الواقعية، ممايظهر غنائية التراكيب اللفظية، وفخامتها الصوتية الرومانسية.

وليس في مثل هذا الأداء على ما شرحناه ملمس أو حس درامى. لأنه فاقد للإنفعال، حيث سيطر النغم الشعرى الغنائى تبعاً لطبيعة (البحر الشعرى) وتبعاً للطبيعة الوصفية الإنشائية لا الدرامية، على الكلمات فى المونولوج، ووصولاً إلى ضبط إيقاع الأداء فى المونولوج ذى الطبيعة الغنائية، كما فى قول عنترة:

سلى الصبح عنى كيف يا عبل أصبح

وأين يراني نجمه حين يلمح

إن الإيقاع يوحد بين هذه العناصر: المادة والشكل والتعبير، والتلقى فى النص وفى الأداء، يقول جورج بيوتوييف: " مهمة الإيقاع تحقيق الوحدة النفسية والمزاجية عن طريق خلق وحدة التنوع وتنوع الوحدة بربط عبقرية الفنان وإنطلاقه فى الأداء بما هو مؤدى" [1].

وعملية فرض الإيقاع لنفسه فى العمل الأدبى والمسرحى، وفى العرض، إنما تتحقق وفق بعد جمالى تفرضه مادة العمل نفسها، فشكل العمل فالتعبير، تقول د. إيريس فتح الله: " الإيقاع هو ترتيب الإنتقال بأزمنة محددة على نغمات اللحن ووظيفته فى الألحان تشبه عمل تفاعيل البحور فى نظم الشعر" [2].

والإيقاع يعادل عند يوسف السيسى * (قوة الاستماع الداخلى عند المؤلف الموسيقى والمتلقى).

ونخلص مما سبق إلى أن البعد الجمالى فى الصوت المسرحى إنما يهديه النمط الإيقاعى عند الإداء، وهذا النمط على تنوعه وإختلافه، إنما يخضع في النهاية لتعريفات العلماء والفلاسفة والفنانين؛ لمفهوم الإيقاع، حيث تأرجح عندهم، بين زمن الصوت، وزمن الحركة، أو الصوت المقيد بزمن محدد أو الحركة المقيدة بزمن محدد، ومنهم من كانت نظرته أكثر شمولية، فأطلق المفهوم مع التمثيل اللائق له على الحركة والصوت المقيدين

---

[1] جورج بيوتييف – عالم فرنسى له بحوث فى الإيقاع – المجلة الموسيقية ع٣ مارس ١٩٧٤.

[2] د.ايريس فتح الله – الإيقاعات والضروب فى الموسيقى العربية. ذاته ع٥ مايو ٧٤. ص ٥٦

* قائد الفرقة الاوركسترالية المصرية.

بزمن خاص بكل منهما، وهذا المفهوم الشمولى للإيقاع هو ما سوف نركز عليه فى بحثنا من خلال متون النصوص المسرحية ومتون تفسيرات الإخراج – بقدر الإمكان –، لأن المسرح يرتكز فى التعبير على عنصرى الصوت والحركة معاً بوصفهما وسيلتى تعبير عن عنصر الفكر وتعارض الإرادات.

يقول المخرج المسرحى العالمى (هيننج نيلمز) [1] "تسير الحركة والكلمة فى المسرحية جنباً إلى جنب، وقوة التأثير تستدعى توافقهما معاً فى الزمن" .

ويقول (هاملت) فى مسرحية شكسبير للفرقة المسرحية التى إستعان بها لتجسيد مشهد قتل الملك، ليقطع الشك باليقين بخصوص إتهام عمه: "اجعلوا الحركة توائم الكلمة" [2].

وهكذا يشكل الإيقاع عنصر التوافق الزمنى للكلمة والحركة فى الصياغة والأداء وكذلك يشكل عنصر التوافق بين الحوار والشخصيات والأحداث والتكوينات والقيم الفكرية وعناصر العرض المسرحى، وهو ما يؤدى إلى مايسمى (بموسيقية العرض المسرحى) يقول برتليمى: إن تفارق الألفاظ وتناسق الألوان والخطوط يمتان بالقرابة لتناسق النغمات" [3] ويقول د. إبراهيم حمادة: "والإيقاع فى التمثيل هو ملاحظة التآلفات الصوتية والحركية ومدى إرتباطها. أما الإيقاع الإخراجى فيدل على العلاقة الإنسجامية بين الإضاءة والتمثيل والمناظر..... إلخ " [4] .

والإيقاع المسرحى – موضوع بحثنا – " إنما تهديه مناظر الرواية وملابسها وشعرها أو نثرها ثم أحاسيس المسرحية " حيث تمكن الإخراج من "أن يؤلف بين هذه الأشياء جميعاً، حتى أصبح أحدها يساوق الآخر – إنها جميعاً تسير منسجمة" [5].

ولئن كان (كريج) هنا يتحدث عن الإنسجام فى العرض المسرحى، فإننى أراه هدفاً أساسياً من أهداف الإيقاع، الذى يعد المظهر الأساسى لنقل الحاضر نابضاً من زمنه المتد فى الماضى إلى زمن مستقبلى مما يجلب التجدد، ومن ثم المتعة فى العرض المسرحى.

---

[1] هيننج نيلمز – الإخراج المسرحى – ت. أمين سلامة – الأنجلو المصرية. ص٣٠٥.

[2] شكسبير – هاملت – ت. د.محمد عوض محمد – دار المعارف بمصر.

[3] جان برتليمى – نفسه ص ٣١٧.

[4] د.إبراهيم حمادة – معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة ، ط. الشعب. ص٨٦.

[5] ادوارد كريج – الفن المسرحى ت – دريني خشبة. ص ١٨٦.

الإيقاع والبعد الحركي في النص وفي العرض المسرحي :

ونحن إذا نظرنا إلى الكلمة المكتوبة فى النص المسرحى وجدنا أنه لا قيمة لها دون أن يتحرك بها لسان الإفصاح لفظاً مسموعاً أو بصيرة العين الناظرة إليها حين تترجمها إلى صور عن طريق الذهن.

وهذا إلى جانب أن الكلمة تؤثر فى السامع، حينما تتحرك من وضعها فى قالب الرسم المكتوب فتأخذ شكلاً معنوياً وشكلاً شعورياً، حسب مزاج محركها مع طبيعة الموقف الذى إستخدمت فيه، فهذا (زينون) فى مصرع كليوباترا "فى موقف جانبى (تحدث سرا).

وحديث الجانبية هذا، محفوف بمشكلات أهمها الوشوشة المسرحية Whisper's Stage وهى وشوشة،ولكنها تلتزم الضرورة الفنية، المسرحية، أي حتمية وصولها بوضوح ويسر لأذن المتفرج، مع التزامها بالضرورة الحياتية أي مطابقة حال الشخصية في موقفها الدرامي. يقول إرنست بولجرام: "ليست وشوشة حقيقية على الإطلاق وإنما هو كلام عادى يمتاز بقلة العلو وزيادة النفس وهذا يعنى أن حجم الهواء المستخدم فى النطق، عند الوشوشة المسرحية أكبر من العادى مما يعطى الأصوات صفة الوشوشة الزائفة أو هو نوع من الحالة النفسية يستدعى إلى الذهن الوشوشة الحقيقية"[1].

والحديث سراً إلى المشاهدين شائع فى المسرحيات الكوميدية الإغريقية وفى المسرحيات التاريخية عند شكسبير، وراسين وكورنى ثم هو عند شاعرنا أحمد شوقى، كما أنه كثير فى كوميديات كاتبنا (ألفريد فرج). ومن مشاكلها أيضاً أنها تحتاج إلى أداء حذر إذ يجب إلقاءها بإطمئنان وببرود عظيمين وبثقة مع تظاهر بقية الممثلين بعدم سماعه كما أنه يجب التحدث إلى المشاهدين مباشرة مع بعض المحاولات الإيهامية لحجز الحديث عن آذان الأشخاص فوق المنصة. على أن الصور الصوتية التى هى ترجمة لما هو منصوص فى حوار (زينون) مختلفة عن صور رسم الحروف:

---

[1] ارنست بولجرام – في علم الأصوات الفيزيقي – مدخل إلى التصوير الطبيعي للكلام ، ت: د.سعد مصلوح ، القاهرة ، دار مرجان للطباعة ، ص ٢١.

"زينون:

مــالى جننــتُ فصــرتُ أتهمــــ ـــــوُ الشـــبابَ وأضــطهد
لــم ألـــقَ رأســاً فاحمــاً إلا حملـــتُ لـــه الحَســد
ووجـــدتُ لاعـــجَ غـــيرةٍ بـــين الجوانـــجِ يَـــتقِد
فكـــأن ظُـــلمة شـــعرِه فـــى مُقلـــتَى هـــى الـــرمَد
وكأنمـــا سَـــرقَـت ذوائِـــبه شـــبَابـــى المُـــتقـد
ولـــو ان لـــِى ولـــدا فَمَـــاَت لَمَـــا بَكيـــتُ عَلَـــى الوَلـــد
حـــذرًا وخوفـــاً أن يكـــ ـــون بهـــا تعلـــقُ أو وَجَـــد
شَـــك يُعـــَذبُ مُهَجـــتِى إِن االُمشَـــكَك فِـــى كَـــبَد

فالكلمات (أتهم وأضطهد وألقى وأتقد وغيرة، فكأن والمتقد ولو أن وتعلق وشك، يعذب والمشكك) فى بعضها حروف تتضاعف (اتهم - إللا - يتتقد - كأنن - متتقد - تعللق) وفى بعضها (قلب) (أضطهد) وفى بعضها حذف (لو أن لى) وفى بعضها موسيقية (شككن - غيرتن).

وذلك بالإضافة إلى أن قيمة الكلمات تتفاوت بتفاوت معجم الصور الإدراكية المختزنة لدى المتلقى، تلك التى يحركها الأداء الشعورى أو المعنوى. كما أن الكلمات تكشف دون شك عن شخصية الناطق بها وعن دافعه وإتجاهاته. كما أنها فى الوقت ذاته تشكل دافع حركة سامعها النابع من قيمتها عنده بغض النظر عن صدق تقييمه لمغزاها أو عدم صدقه فلو نطق شخص ما لفظة (تفضل) مثلاً فلابد أن ينطقها بلون صوتى يحدد معناها هل لطلب خروجه من المكان مثلاً أم طلباً للترحيب به - ينصرف أم يمكث - فإن المعنى، المقصود مرتبط بطريقة الأداء والتعبير الصوتى، كما أنه مرتبط بطريقة إستقبال هذا التعبير المؤدى.

على أن التعبير الصوتى عن كلمات الحوار فى النص المسرحى لابد وأن يكون عند اللزوم قريناً بإشارة أو بإيماءة أو حركة كاملة. حتى لا يغمض - إن كان ذلك غير مطلوب - على المتلقى سواء أكان شخصية أخرى فى المشهد المسرحى نفسه أم كان مشاهداً مستمعاً من مكان الجمهور. وهناك أسلوب كتابة الحوار إذ يجب أن يكتب ليسمع

لا ليقرأ بمعنى أن يصل فى إنسيابية إلى عين الممثل وأذنه وذهنه حتى يوصله كذلك إلى – المشاهد وأحاسيسه.

وهناك شئ آخر هام فى مسألة البعدالحركى اللغوى عن طريق الأداء الصوتى على منصة التمثيل، والبعد السمعى فى مكان جلوس المشاهدين. وهو متعلق بالمكان – قاعة العرض المسرحى – فلو أن الحوار كتب بحيث ينساب على لسان الممثل فى آذان المشاهدين، فإن تجهيزات قاعة العرض، بما يلائم إنسيابية وصول الصوت شئ حتمى فى عملية إتمام البعد الصوتى الذى لا يتحقق إلا بوضوح اللفظ وبالسماع معاً. ولوضوح السماع شروط خاصة بالمستمع وشروط خاصة بالمتكلم، يقول أرنست بولجرام: " من السهل على أى متكلم أن يقسم أى حديث لغوى فى لغته إلى مجموعة من المقاطع"[١] ولما كان للوقف أو للقطع إعتبارات متعددة خاصة بالتنفس وباكتمال المعنى، وبجماليات الوقف، كان يكون زخرفا إيقاعيا كقطع التعليق أو كأن يكون قطعاً واتصالاً فى آن معاً، لذلك نرى (بولجرام) يوضح "إنه ليس ثمة تعريف واحد شامل لكل الإعتبارات التى يتحدد بها المقطع [٢] أما علم الأصوات النطقى فيعرف المقطع بأنه قطاع نطقى يشتمل على ذروة هى أعلى الأصوات إسماعاً تقع ما بين تركيبين من الأصوات يتميزان بقلة الوضوح السمعى نسبياً" .

وإذا كنت قد وصلت إلى خلاصة رأى العلماء والفلاسفة والمسرحيين فى تحديد مفهوم الإيقاع من جهة كل طائفة منهم وهو لا يخرج عندهم عن تحقيق الحركة منتظمة فى الزمن وفى المكان، أى فى الصوت قبل سماعه وبعده وفى الصورة قبل رؤيتها وبعدها، فإنه يمكننى القول : إن الإيقاع هو العمود الفقرى أو هو روح الحركة لأنها لا تتحقق إلا بالإيقاع النابع من المتحرك بدوافعه الذاتية والموضوعية وبهدفه، ومن ثم بوسائله وأدواته. ولما كانت قيمة كل شئ حى ماثلة فى حركته الدائبة أيا ما كان نوعها أو شكلها لذلك فإن الحركة المعبرة المجردة دون كلمات، هي لغة عالمية [*]، مفهومة عند كل الأمم، مع تفاوت الفهم – طبعاً.

---

[١] أرنست بولجرام – فى علم الأصوات الفيزيقى – ص ٢٥٩.

[٢] نفسه والصفحة نفسها

[*] وهذا ما اعتمد عليه فن الحركة الإيمائية (البانتوميم)والباليه (العمل الدرامي المعتمد على الحركة الراقصة المستندة إلى المؤلف الموسيقى المخصوص)

علـى أن التعـبير الكـامل فى الحركة منتظم ومترابط عن طريق عنصر الإيقاع وهو أكثر ما يكون وضوحاً فى فنون الرقص بكل ألوانه.

والحـركة تتجسـد على خشبة المسرح تجسداً مرئياً - كما وضحنا من قبل - عن طـريق الإنفعـالات الصـوتية والمرئـية المتبايـنة على وجوه الشخصيات، الأخرى من خلال التعـبيرات المصـاحبة لـما هـو ملفـوظ. وهـذه هى القاعدة لأن النص المسرحى حوار مكتوب للشخصيات أو هو أداة الشخصيات الدرامية للتعبير عن صراعاتها فى حيز زمانى ومكانى.

غـير أن هـذه الحـركة قـد تكـون مجردة كرد فعل لكلام سابق عليها، وقد تكون سـابقة لكـلام على أساس أنها تمهيد له، وقد تكون موازية للكلام كأن يتحرك شخص فى أثناء كلام آخر حركة توازى قوله أو تعارضه.

والحـركة إمـا أن تكـون فطـرية مفروضـة بـالحوار وبـإرادة المـتحرك أو غـيره من الشخصـيات، وقـد تكـون إختـيارية غـير منصوص على ضرورتها أو حتميتها فى الحوار، وهـى مـن صـلب عمـل المخرج. وقد تكون فردية أو تكوينية أو هى قد تكون شغلاً مسرحياً كالشـرب والأكـل وفتح الأبواب ... إلخ. وقد تكون سكونية فى حالة المناجاة أو شبه ذلك فى حالة الحديث الجانبى. والكلام عن الحركة كلام عن الشخصية، فللشخصية إيقاعان: إيقـاع مـا قـبل التمثيل (فى النص) وإيقاع التمثيل نفسه وهو متغيربعض الشئ فى كل مرة عرض إذا كان - الممثل واحدا، وهو متغير كلية إذا كان الممثل متغيراً فى كل مرة عرض.

وفـى كـل الحـالات يتحـتم عـلى (الممـثل) أن يؤاخـى بين إيقاع الشخصية التى يتـناولها تمثـيلاً مترجمـاً كـان أم مفسـراً، وبـين إيقاعه الذاتى، بمعنى أن يجعل إيقاعها إيقاعه، إلا أنه غيره. ويتأتى له ذلك بالتوافق، وهو نوعان:

١ - توافق يكتسب بالإتفاق وهوخاضع للطبع، حيث يخضع حركته لـطبع الشخصية لا لطبعه.

٢ - توافق مكتسب بالقصد وهو خاضع للتطبع، حيث يخضع فعل الشخصية وفق الموقف، لتطبعها لا لتطبعه.

وتوافـق الممـثل بالإتفـاق الذى يعقده مع الشخصية حين يختارها يتم مرحلياً عن طـريق الـتجانس والتواصـل والمؤانسـة والمصـافاة والمودة والمحبة. وقد يبدو غريباً ذلك بين الممـثل الـذى هـو كيان من لحم ودم ومشاعر وبين شخصية مسرحية، غير أن ذلك لابد أن يتم لتكون حركة الممثل حركة الشخصية، ولكى يتحقق ذلك تحققاً جمالياً.

ويتم التجانس .... بمشاكلة الممثل للشخصية، حين يبحث الممثل عن حالات مرت به أو بمن يعرفهم أو يعرف عنهم على أن تكون حالات مشابهة لحالات الشخصية المتنوعة طوال أحداث المسرحية.

ويتحقق التواصل حين يتشاكل الممثل مع الشخصية كأن يكون عقلانياً إذا كانت الشخصية عقلانية، أوإرادياً إن كانت كذلك، وإنفعالياً إذا كانت هى كذلك. وهذا التواصل يؤدى بالضرورة إلى التكاشف بمعنى أن ينبسط الممثل لشخصيته وتنبسط هى له فيكشف كلاهما داخله للآخر.

والمؤانسة تأتى من إستمرار التواصل بين الممثل والشخصية، فكل منهما يأنس بالآخر بمعنى أن الممثل وقد وجد نفسه فى الشخصية، أنس بها وحدث هذا نفسه مع الشخصية.

والمصافاة ... هى أن يخلص الممثل النية للشخصية، فتخلص هى له خلوصاً تاماً.

وأما المودة: فسببها الثقة المتبادلة بين الممثل والشخصية، ومعاضدة كل منهما للآخر.

والمحبة: سببها الإستحسان، فإن كان الإستحسان لميزات فى الشخصية ولميزات فى الممثل أحدث ذلك مرحلة سابعة وهى التعظيم بأن يعظم الممثل لدى الشخصية وتعظم الشخصية لدى الممثل فيعظما لدى الجمهور.

من ذلك كله يتكون البعد الجمالى لكل ما يصدر عن الشخصية عند تجسيدها على خشبة المسرح صوتاً أو حركة أو مشاعر متجددة ومتنامية، استعارت لسان الجمهور ليلة العرض.

وبهذه الحالات المتدرجة المترتبة على بعضها البعض تتحقق ممازجة الشخصية والممثل وتتميز ذواتهما وتتخالط الأرواح بين الشخصيات وممثليها مهما تفارقت أجسامهما، حتى أن الممثل يكلم الشخصية فيقول أنا أنت إلا أننى غيرك وتقول هى هذا عينه.

وهذا لا يتحقق إلا بتوحد الإيقاع بين الشخصية والممثل قولاً وحركة.

الفصل الثانى

الإيقاع الذاتى للمؤلف

الفصل الثانى

الإيقاع الذاتى للمؤلف

إن المواقف والقيم لا تشكل حدثاً إلا إذا صيغت فى مشهد يحوى صوراً عاطفية ومتصارعة. وكذلك الأحداث بكل ما تحوى من صور وقيم متقابلة أو متوازية أو متصارعة فى وحدة.. لا يمكن فهم إيقاعها فى عمل فنى واحد، دون ربطها بإيقاع ذات مبدعها.

من هنا نعكف فى هذا الفصل على دراسة طبيعة الإيقاع الذاتى للمؤلف المسرحى من خلال تأثير إيقاع المجتمع وحركة تطوره على ذاته فالإيقاع الذاتى يتفاعل مع إيقاع المجتمع إيجاباً أم سلباً تأسيساً على أن "الفنان الذى لن يكون إلا فناناً فحسب غير موجود فى هذه الدنيا، والموجود هو العمل الفنى الذى خلقه رجل فنان" [1].ومعنى هذا أن الفنان لكى يكون كذلك لابد له من أن يكون الباحث عن الحقيقة، عن القيمة فى كل الأشياء التى يلاحظها، يحتك بها يعايشها، عن المسببات، عن العلائق، عن الدوافع، عن الجمال، عن الخير، عن كل نقائضها لكى يصبح قادراً على التعبير عما هو موجود من خلال ما لاحظ أو عايش أو تخيل، مما هو موجود فى حياة المتلقى أو تصوره. جالباً الإمتاع والإقناع فى آن واحد معاً. مع أنه عاجز فى الغالب – عن التعبير عن نفسه. والفن يتعرض للتاريخ، ويتعرض للإقتصاد وللمجتمع، وللطبقات وللعقائد وللقيم (الخ...)، وليس فى نيته أن يكون أحدها أو أن يحل نفسه محل أى منها. فالمجتمع يشتمل على مذاهب ومبادئ، وسلوكيات منها الأخلاقى، ومنها غير الأخلاقى، والفن فى تناوله للمجتمع قد يتعرض لبعض هذه المظاهر، ولكنه لا يسعى إلى إحلال نفسه محل المصلح الإجتماعى أو محل الفيلسوف الذى قد يبرر أو يحلل ويفسر الظواهر، أو أنه قد يفلسفها، وهو أيضاً لا يحل محل عالم النفس الذى يحدد دوافعها ويشخص طرائق علاجها إذ ليست فى الفن حلول، إنما قصارى ما عنده ظواهر غريبة وأراء أكثر غرابة، أو دهشة أو سحر أو وهم. فتناوله للظواهر أو للعناصر بطرحها فى شكل جذاب يليق بها لا تجعله يعنى بوضوح نتيجة ذلك، بل يتركه للمتلقى.

---

[1] جان برتليمى – بحث فى علم الجمال – دار نهضة مصر – ص ٤٦٨

من هنا تنكشف لنا طبيعة الفنان – المؤلف – طبيعة ثقافته أو قدرته الموسوعية، على أن يشكل من هذه الثقافة قوة إخبارية تغطى اختياراته النابعة من ذاته، بحيث يمتزج الإخبار، وهو تحصيله العام مع الإختيار وهو نتاجه المزاجي الخاص. وربما شايعتني في ذلك أقوال بعض .... العلماء، فهذا (جول رومان) يقول: "إن الأديب يجب أن يكون شاهداً على عصره" [1] ويقول آخر: "الإدلاء بالشهادة أول واجبات الأديب" [2].

فإذا كان لدى الفنان ما يمكنه من الإبتعاد عن الدخول فى المعركة فإنه لا يستطيع أن يبتعد عن أن يشهد بما يرى [3].

ولكن إدلاءه بالشهادة على عصره يؤدى بلغة الفن من خلال عمله الفنى. فبريخت وإن كان إشتراكياً مؤمناً فإن قدرته على تحوير مضامين مبدئه إلى فن مسرحى هى سر عظمته، وليس كونه داعية للإشتراكية. وكذلك يكون القول عن ت.س: اليوت حيث طغت عظمته كشاعر فنان ومنظر لفن الشعر على عظمة دفاعه عن النظام الرأسمالى. يقول اندريه جيد: "أنا أستطيع أن أتذوق العمل الأدبى أو الفنى لكن من الصعب على أن أحكم عليه حكماً مستقلاً عن معرفة الإنسان الذى كتبه وإنى أقول عن رضا تلك الثمار من ذاك الشجر، فدراسة الأدب تؤدى بطبيعة الحال إلى دراسة الأخلاق" [4].

من ذلك تتكشف لنا طبيعة الإيقاع الذاتى للمؤلف، لأن الفن والحياة يتنازعان الفنان "والحالات التى يلعب الفن فيها دور المتنفس ليست بالقليلة، حيث نجد فى عمل الفنان مالا نجده فى حياته، لأن ما مر بحياته قد أخمدته الرقابة الفردية أو الإجتماعية وظل مكبوتاً" [5].

وخير مثال على صدق ما قاله "لالو" هى تلك الأعمال الفذة والصور والأخيلة التى أبدعها خيال شكسبير فى تراجيدياته الكبرى (هملت – عطيل – مكبث – الملك لير) تلك التى كتبت أو أكثرها بعد أن مات ولده (همنت) غرقاً – فيما أخبرنا – وبعد أن كبت عواطفه وحزنه على ولده. إذاً فلقد كان شكسبير – هنا – صاحب عواطف مكبوته مهزومة

---

[1] عن المرجع السابق ، نفسه ، ص ٤٧٤.

[2] دانييل روبس – عن المرجع نفسه والصفحة

[3] ألبير كامى – خطاب من السويد – عن المرجع السابق ص٦٧٤.

[4] أندريه جيد – صور أدبية – فى مقال عن كورنى – المرجع نفسه ص ٤٣٨.

[5] لالو : الفن بعيداً عن الحياة – المرجع نفسه ص ٤٤١.

يـريد التعـبير عـنها. من هنا تشكلت إيقاعات تراجيدياته وفق إيقاع ذاته وحالته المزاجية النفسـية بعـد أن اخمـدت رقابـته الفـردية حفاظـاً على وضعه الإجتماعى الدقيق فى بلاط "اليزابـث". كبـت عواطفـه فلم يعبر عنها تعبيراً مباشراً – من ناحية – ومن ناحية أخرى طبيعـته كفـنان، تلـك الـتى تكبت مشاعرها المباشرة وتحيلها إلى شكل فنى ومشاعر مكثفة موزعة على شخصيات من لحم ودم تقبع الشاعر الفنان من ورائها، وهذه طبيعة أصيلة فى الفـن. فـإنك عـندما تكشف غطاء إناء مملوء بالبخار، فإن البخار يعبر عن وجوده المضغوط بطـريقة واحـدة وفوريـة، وهى الإندفاع الكلى الفورى فى هيئة واحدة. ولكنك حينما تترك الغطـاء شـبه محكـم فـوق الإنـاء، فـإن الـبخار سوف يعبر عن وجوده ورغبته فى الهروب والإنطـلاق مـن خلال ثغرات متعددة، مهما ضاقت فلسوف يندفع بقوى دفع عاجزة لضيق ممر التنفيث، مكثفة وقوية لتزاحـم ذراتها وتدافعها ولكنه يخرج حتماً فى هيئات وأشكال لـلخروج مخـتلفة ومتـنوعه وفـيها تقـيد واندفـاع فى آن واحد أى وفق نظام. لذلك قلنا إن الفـنان صـاحب عواطـف مهـزومة يـريد التعبير عنها، وعلى قدر مزاجه وقوة إخباره التى تأتـت له من سعة إطلاعاته وتجاربه تحدد أشكال تعبيره عن تلك العواطف المهزومة. وكما أن البخار يسن لنفسه طريقاً فى الخروج تعبيراً عن وجوده وعن حالة هذا الوجود، فكذلك عواطـف الفـنان. وبهـذه الكيفية يمكننا إدراك طبيعة إيقاع الذات عند الفنان أو المؤلف من خلال طبيعة التفاعل بينه وبين إيقاع المحيط مما عكس منه فى عمله الفنى، أى أننا نرى إيقـاع الـذات مـن خـلال إيقـاع الإنـتاج الفـنى مـن خلاصة التجربة لا من التجربة ذاتها. فشكسـبير لم يكتـب روائعه تلك حينما كان واقعاً تحت تأثير الصدمة التى مر بها. ولكنه كتـب بعـد أن أفـاق مـنها، حيـث استخلص منها قمة العواطف الإنسانية التى كانت فى حالة عمل أو فعل. من هنا كانت تراجيدياته ومازالت من أحسن ما كتب وربما ما يكتب، لأنـه تغـنى بـالألم بعد أن شفى منه أولاً على حد تعبير "برتليمى" لذلك فمن الضرورى أن يكون الفنان أو الأديب أو الشاعر قد أحس مقدماً بجميع المشاعر التى يصوغها أو يجسدها أو يلصـقها بشخصـياته الـتى أبدعهـا وهذا راسين قد فعل الشئ ذاته "لقد أبدع راسين إذاً شخصـياته وخلقهـا بنفسـه لأنه كان يحملها بين طياته أولاً، بل إنها كانت موجودة بكل

قواها وقوتها فى هذه الأثناء العميقة التى تطفو فوق العمل الفنى ولا توجد أصلاً، أو لا توجد إلا قليلاً فى حياته هو "[1].

ولربما لخص قول " ديلاكروا" ما أود أن افصّله تطبيقاً على بعض نصوصنا المسرحية لكشف إيقاع ذات المؤلف على ضوء الإمساك بإيقاع إنتاجه الأدبى أو الفنى، إذ يقول: "موضوعك هو أنت نفسك.

وهو انطباعاتك، واندفاعاتك إزاء الطبيعة ويجب أن ننظر إليك أنت، لا حولك" "والقصصى ومؤلف المسرحية تطبع شخصياته بطابعه هو حين لا يكون هو بنفسه الشخصية الرئيسية ضربت فى نفسها عشرين مرة وبدأ القصصى تصويرها وإلى الأبد [2] وأنه لمن الأجدر بنا فى هذا المقام أن نطبق شيئاً من هذا الفهم على بعض كتابات واحد أو أكثر من مؤلفينا المسرحيين الطليعيين مثل (نجيب سرور) و (الفريد فرج) لكونهما من الكتاب الذين يبحثون عن شكل أو صيغة مصرية للمسرح.

تأثير إيقاع الذات على الشكل في المسرح الطليعي المصري

تأثير إيقاع الذات على الشكل والمضمون

في مسرح نجيب سرور:

يقال إن الذات تعكس نفسها على السلوك، وهذا صحيح بالقدر المنعكس من الطبيعة على الذات. فكيف انعكست ذات نجيب سرور كاتباً على مسلكه أولاً.. وكيف انعكست أثراً فنياً فيه (موضوع وذات).. يحتويها وعاء فنى.. من تأثير ما عكسه فهمه للطبيعة وللواقع المحيط على ذاته.

ويقال إن الفن إختيار وخبرة على حد تعبير "الارديايس نيكول" الناقد المسرحى الإنجليزى، وكذلك يقال: "الأدب ذوق ودربة" على حد تعبير القاضى "عبد العزيز الجرجانى" صاحب كتاب "الوساطة بين المتنبى وخصومه".

ومعنى هذا أن الذات الفنية يقع عليها عبء اختيار الموضوع والأسلوب أو الشكل. فالذات السوية تختار موضوعات سوية فى الغالب، وأساليب سوية. تعكس

---

[1] المرجع نفسه ، ص ٤٥٤ .

[2] عن المرجع نفسه ص ٤٠٢ ومابعدها

نفسها تعبيرياً من خلال موضوع في محتوى توحد فيها الإيقاع أو وحدهما الإيقاع، إيقاع الذات والموضوع اللذان يفرضان إيقاع الشكل، فتعطينا ذات الفنان فهمها للواقع أو نقدها له.

وجدير القول إنه لا تعوزنا السيرة الذاتية للفنان الشاعر "نجيب سرور" نستحضرها، كما لا تعوزنا سيرة "سوفوكليس" (مات ٤٠٦ ق م) "أويوريبيديس" (مات في العام نفسه، قبل سوفوكليس بشهور قليلة) أو حتى "أبي تمام" (حبيب بن أوس) رؤية أو سمعاً مباشراً ولكننا قد نخبرها من موضوع لأي منهم مسكوب في حيز من إنتاجه – إن حللنا هذا الإنتاج [1].

وبالتماثل يكون خبرنا عن ذات "نجيب سرور"، دون أن نكون قد لازمنا أو باشرنا أو مارسنا ما مارس على نفسه من إضطهاد؛ نتيجة إضطهاد الشكل الرسمي له.

و"نجيب سرور" محكوم عليه من ذاته، قبل أن يحكم عليه من غيره وصورة الحكم عليه هي إختياراته التي طرحها علينا موضوعاً وشكلاً متوحداً وممتزجاً .

وهكذا الأمر مع كل فنان أو أديب أو شاعر – كلهم محكومون بإختياراتهم التي تحدد إيقاعات الشكل الحاوي لهذه الإختيارات.

وإننا لنسمح لأنفسنا تكريماً لذات الفنان الإنسانية أن نشرحها لنستخرج ذاته الفنية. ذلك لأن إيقاع ذاته الإنسانية في رأينا لم يكن شديد التشابك والتضافر مع إيقاع ذاته الفنية. وأقصد بالذات الإنسانية: الدوافع الشخصية للتعبير، تلك التي تملي القيم والأفكار والمشاعر، وتلح عليها، وقوفاً على منافذ التعبير عنه الفنان. وأقصد بالذات الفنية: التوفيق في الإختيار، وفي الخبرة التي تغطي هذا الإختيار، وهو نظام الشكل الذي تنفذ منه القيم، والأفكار والمشاعر، والموضوعات الملحة، وكيفية نفاذها وهيئة هذا النفاذ وقدرته على أن يصبح نفوذاً يحرك ويسير عواطف المتلقي ومشاعره ووجدانه، وعقله.

---

[1] يمكن الرجوع إلى ما كتب عن سيرته تحت عنوان (قراءة نقدية لثلاثية نجيب سرور) التي كتبتها د. هدى وصفي – مجلة فصول المصرية م٢ ع٢ عن المسرح وقضاياه – الهيئة العامة للكتاب- ١٩٨٣ ، ص٢٣.

وربما كان عدم إتحاد ذاته الإنسانية مع ذاته الفنية راجعاً إلى أنه فى كتاباته قد جرى بحثاً وراء فكرة بعينها، ولم يكتب تحت إلحاح هذه الفكرة وجريها لهثاً وراءه، وهذا ما سوف نوضحه حين نتكلم عن موضوع إختياراته.

ولسوف يقع التشريح على الجسد الحى للنصوص "النجيبية الشعرية فى قالبها الدرامى".

نجيب سرور: إيقاع نفسه وإيقاع اختياره:

تطالعنا على ظهر غلاف كتاب المسرحية الذى أصدرته مجلة المسرح المصرية عن نص مسرحيته الشعرية الأولى أو تجربته النصية الدرامية الأولى (ياسين وبهية) عبارة: "مثله الأعلى دون كيخوت".

وعلى الرغم من أننا نعرف أن: الـ"دون كيخوته" قد جعلنا نسخر دوماً من الإقطاعيين الإسبانيين والأوربيين. إذ أن كل قدراته ماثلة فى إثارة السخرية فى نفوسنا – مجرد السخرية – إلا أننا نعجب بمؤلفه: "سرفنتس" لأنه امتلك الشجاعة على فعل ذلك فى وجه الإقطاع الأوربى. وأننا لنجد عند "نجيب سرور" الأثر نفسه ....

نجده عنده شاعراً، وصاحب تجربة شعرية درامية: السخرية، وهى بلا شك صفة أصلية فى الشعب المصرى، كانت وماتزال سلاحاً ضد القهر. ولربما تظهر جلياً فى مجتمع الريف المصرى، ومجتمع الأحياء الشعبية فى المدن. "ونجيب سرور" لم ينس مطلقاً أنه واحد من عشرة أبناء لموظف صغير فى بلدة "أخطاب" "إحدى قلاع الإقطاع"[1] لذلك نجده يسخر من الإقطاع فى (يايسين وبهية):

"دارت الجوزة دوره،

ثم دوره

ثم دوره.

والحديث...

جر بالطبع الحديث.

قال واحد:

"لما كان آدم وحوا...

---

[1] نفسه.

م السما نازلين يا دوبك بالعيال،

قول وبعيال العيال،

ياترى كان فيه ساعتها بيه وباشا"

رد ثالث:

اسألوا الشيخ إسماعيل"[1]

يقول جلال العشرى: "فالمصرى إذا غلبت عليه الكآبة وإستخفت به نقائض الأيام لجأ إلى النكتة والفكاهة يروح بها عن نفسه ويفرغ فيها همومه"[2].

وهى سخرية مريرة، بديلة عن مناهضة هذه الطبقية الصارخة.

وهو يسخر من رجال الدين فى الريف المصرى:

"قال آخر:

قول ساعتها الأرض كانت ملك مين...

والمواشى ملك مين...

ياترى كان مين بيزرع...

مين بيجمع

مين بيقلع

مين بيصحى من أذان الفجر يشقى...

للى نعسان للضحى"

رد ثالث:

اسألوا الشيخ إسماعين

- والله ما يعرف ... دا زى البغبغان

- حافظ القرآن

- وايه يعنى اسألوه

- كان كتير الخير زمان...

---

[1] نجيب سرور- ياسين وبهية. المسرحية عن مجلة المسرح المصريةع٥ ط.الأهرام يوليو ١٩٦٤ص١٨-١٩

[2] جلال العشرى - مقدمة - آه ياليل ياقمر ، القاهرة ، دار الكاتب العربى.

- وف زمانا... الخير شوية

- وحدوه

- لا إله ...إلا هو

"يارب هات للغلابة يوم يرتاحوه

واللى فى بالى يجيلهم يوم يشتغلوه"

وهو فى الحقيقة - كما نرى - يفرض إيقاع ذاته بوضوح على إيقاعات ذوات الشخصيات المتكلمة، ويحل نفسه محلها كراو فى قناع غير محكم. فهو يحيل الفردية والذاتية فى عمله الدرامى إلى جماعية لأن المصير جماعى، ولكنه لابد من أن يجعل التعبير جماعياً فإنه يحيله إلى تعبير فردى وذاتى ولكنه مكشوف القناع، مثلما نرى فى التعليق الغنائى فى نهاية الحوار السردى السابق - مجهول القائل:- " يارب هات للغلابة يوم يرتاحوه" كيف يتم ذلك... لاتنوير ولا كشف ولو قليلاً ... : "واللى فى بالى يجيلهم يوم يشتغلوه" ومن فى "باله" هم من الأغنياء، من الإقطاعيين بالطبع. ولقد حددت (ياء المتكلم) فى لفظة (بالى) طبيعة الذات التى ترفض أن تفنى فى العمل وتذوب.

كما أن مفهوم الراحة هنا ليس محدداً، هل هو بتقسيم العمل بحيث يعمل الجميع ويتحول إلى مجتمع عمال؟ أم أنه يعنى تبادل المقاعد؟، حيث يأخذ الفقراء مكان الأغنياء ويحل أولئك محل الفقراء فيكدون ويكدحون.

"وزياده،

كان يعرف،

لم يرد ذكر لنهر...

غير نهر النيل - فى القرآن - ما هذى بصدفه

وبذا القت بموسى أم موسى،

ورووا أن رسول الله قال:

إن من جنات عدن منبعه...

عن "هريره"

ولهذا كان ياسين يحب النيل حباً كالعباده وزياده"[1]

---

[1] المصدر السابق ص١١-١٢

وهنا لا أستطيع أن أقول عن ياسين ما قلته عنه من قليل، من إنه غير متمسك بالدين لأنه متمسك بالدين – هنا – لأنه يعرف أن نهر النيل ذكر فى القرآن وأن للنبى حديثاً عنه، وعن منبعه.

ولكن هذا هو شكل الدين، وليس جوهره. من هنا تأرجحت الشخصية، تأرجحت ذاتها وتأرجح إيقاعها تبعاً لذلك. ولأن د. هدى وصفى عدت الثلاثية "سيرة ذاتية مقنعة" ولأنى رأيتها كذلك فى دراسة لى عن طبيعة الشكل فى مسرح نجيب سرور*. فقد بات إيقاع ذات الفنان هنا متأرجحاً أيضاً. فالشخصية تتأرجح ما بين الإيمان والإلحاد، وكذلك المؤلف، حيث أن الشخصية كانت... قناعاً له "ان فى الأمر نوعاً من المعاناة الشخصية، مع تأرجح واضح بين الإيمان والإلحاد"[1].

ذات الفنان بلا قناع:

وتتضح ذات الفنان أيضاً بلا قناع فى أكثر من موقف:

"صدقونى... أنا أهواها... بهية...

مثلما ياسين يهواها... وأكثر...

بل وأرجو مثلها أو مثلكم...[2]

أن يقام العرس فى وقت قريب.

قد تقولون إذن... زف العروسة... للعريس

ليعيشا بالتبات... وإرحها... وأرحنا... واسترح

ليت هذا كان فى وسعى لها... أو وسعكم... فاسألوا من أجلها عطف الكريم".

"رغم انى مرة لاغير... مرة...

شفت ساقيها كما ياسين شاف...

محض صدفه "إننى قد شفت ساقيها كما ياسين شاف. ذات مرة خلسة من بين صفصاف على شاطئ ترعه"

"وكما ينزاح ليل عن صباح، هكذا الجلباب... عن ساقى بهية... للركب.

---

* القيت فى جمعية الدراما بالأسكندرية عام ١٩٧٩

[1] د.هدى وصفى – دراسة نقدية – فصول م٢ ع٣ ١٩٨٢

[2] الواو هنا زائدة اذ لا يجوز عطف جملة بحر فى عطف حيث وضع "بل" ثم ثنى بـ "واو".

بل وحتى فوقها... ياسين يقسم...

وأنا بالطبع شاهد. "الحقونى"[1]

ولا يكتفى المؤلف بأخذ دور الراوية أو إحلال نفسه محله فجأه، تعليقاً على حدث يسرده أو يخرجه ممكن التجسيد من جيب معطفه، بل هو يقفز أحيانا بحوار بعيد تماماً ليدلى بدلوه فى قضية أخرى أو رأى ناقد لحاله أو مظهر إجتماعى:

"وعلى الرأس "حواوى"

فوقها بلاص ماء (وهو جره بالفصيح) وصحيح

إن فى بعض المدن... قبعات للنساء، مثلما بلاص ماء

بل وأعلى... مع ذلك... هو أحلى.

عندما يبدو على رأس بهية...

مثلما الطربوش دلا واتزانا... فوق تركى وسيم يتمخطر"

"فشرت كل الأسامى الأجنبية

جنب اسمك... يابهية...

ولهذا...

قلت أهواها كما ياسين يهواها وأكثر...

فاعذرونى واعذروه" [2].

إرتباط إيقاع الذات بإيقاع الوسط البيئى

ويظهر إيقاع ذاته الريفية أيضاً فى الأوصاف الحسية لجسد بهية:

"وكما ينزاح ليل عن صباح،

هكذا الجلباب... عن ساقى بهية.... للركب.

بل وحتى فوقها... ياسين يقسم...

وأنا بالطبع شاهد. "الحقونى" واعذروه...

قد رأى رأى العيان... بعض ما أخفى سليمان الحكيم... من كنوز.

إن يكن هذا... ومازلنا على باب الحديقة...

---

[1] ياسين وبهية ص٢٩ - ٣٢.

[2] المصدر ذاته ص ٣٥ - ٣٦.

كيف بالله إذن قلب الحديقة... أى جنة"[1]

ففى هذا ميل واضح فاضح إلى الوصف الحسى، وهى أمور مستحبة عند أهل الريف تركت بصمتها على ذات المؤلف. يقول الناقد الفنى رجاء النقاش: "خرج الفتى الفلاح من قريته "أخطاب" محملاً بذكريات كثيرة أليمة تفوق سنه الصغيرة وقد زلزلت هذه الذكريات شخصيته وهزتها من الأساس"[2].

وتقول د. هدى وصفى: "يعتمد القص لديه على نوع من المونولوج الداخلى تتخلله من وقت إلى آخر جزئيات حوارية أغلبها على طريق الإسترجاع "الفلاش باك" ومن خلال بعض الأحلام الهاجسية وينتظم البناء وجهة نظر راو (قاص ــ شاهد) أو ضمير جماعى ينزع أحياناً إلى المبالغة اللفظية"[3].

التداخل بين إيقاعى ذات المؤلف وشخصيته :

عرفنا الراوى بموقفه الوسطى، تماماً كما عرفنا الكورس، فهو ليس مع، كما أنه ليس ضد. ولربما كانت هذه سمة لدور الراوية، والكورس. ولكننا نرى إنجازاً بشكل ما فى مؤلف الراوى والكورس عند نجيب سرور، لأنه لم يفصل بين ما هو شخصى وذاتى، وبين ما هو خاص بشخصياته. فإذا كان الراوى أو الكورس كلاهما سيكشف ويوضح ويعلق ويستشف ويستخلص الأحكام العامة والقيم (المسرح الدرامى) وهما فى المسرح الملحمى البريختى – بالإضافة إلى ما تقدم – ينتقدان، وهذا كله يتم فى كل الأحوال دون مزاحمة أى منهما لشخصية ما فى الحدث، فلكل شخصية دور، مرسوم وواضح وفعال دون تدخل من المؤلف. غير أننا نجد عند نجيب سرور مزاحمة منه لشخصياته و(الراوي – الكورس) وكأنه لا يثق فيها ولا يثق فى قدراتها على توصيل قيمتها الإنسانية والاجتماعية – هذا إذا تميز بقيم خاصة بها – فهو يعطيها حرية القول والتعبير ولكنه يتداخل معها، فيصادرها ويحل فكره محل فكرها وصوته محل صوتها، وخبرته محل خبرتها، وهذا واضح عنده فى دور الراوى فى (ياسين وبهية)، ودور (الكورس فى آه ياليل ياقمر):

---

[1] المصدر ذاته ص ٣٣

[2] رجاء النقاش. عرس الدم فى بهوت – الجمهورية ٢٦ – ١١ – ١٩٦٤

[3] د.هدى وصفى – المرجع نفسه.

"مايفك الخط فى كل القرى غير ثلاثة...
كاتب الباشا، وصراف الحكومة...
ثم شيخ مثل "إسماعيل" يحمل...
من كتاب الله ما يعجز ناقه...

"فهـذا الكلام يقوله الراوى ولكن ما هى أبعاد ذلك الراوى وما دوافعه حتى يظهر لـنا متجهماً على مجتمع القرية... لم يوضح لنا الكاتب رسماً لشخصية الراوى، لذلك فمن اليسير أن نجد من يرد عليه بكلام كان من الممكن أن يلفظ بلسان الراوى:

- "حمل الإنسان فى البدء الأمانه
وأبت حتى الجبال... حملها... هى حره..."

والكـلام جمـيعه، الـذى خصـص للـراوى، والـذى خصص لآخر مجهول الهوية لاحتمية تفرض على الراوى ولا على المجهول المستطرد والناقد فى مباشرة ولا مبرر لها أن يقـولاه، فأبعـاد الشخصـيات النفسـية والإجتماعية والجسمية والمزاجية كلها غير موجودة وإنما يمكن لمن يريد رد دوافع الكلام فى قول الشخصيات إلى المؤلف نفسه.

"دارت الجوزة دوره... بالمعسل... كيف بابيه الحشيش...
وبكل الدور نقصان بقوت.
ان يكن فى حاجة للزيت بيت،
فحرام ذلك الزيت على قنديل جامع..." [١]

"واذن مالفرق ما بين بهوت.
والمدينة...
ان يكن بختك نحسا هاهنا...
فهو نحس دائما حتى هناك...
بل وفى الجنة أيضاً...
ان تكن من أهلها يوم القيامة
ربما عدت بليل...
بخراب الصدر والجيب... وقل:

---

[١] ياسين وبهية ص ٦٥ - ٦٦.

أو بعاهه...

بذراع واحده،

أو بساق واحد،

ربما عدت قعيداً لبهيه...

ياحلاوه" [1]

وقد يحسب البعض طبيعة الرواية السردية للرواى والكورس عند نجيب سرور على المسرح الملحمى، تأسيساً على أنهما يؤديان إلى جانب النقد الذى هو من خصائص المسرح الملحمى الدور نفسه الذى يؤديه الراوية والكورس فى المسرح الدرامى.

ولتبين عكس ذلك يجب أن نعرج على بريخت لنرى طبيعة الراوية النقدية فى مسرحه ومن ثم يتأتى لنا التفريق بين دور الراوية عنده أو درجة إختلاف النقد عنده، عن ذلك الذى تباشره راوية نجيب سرور:

الراوية النقادة فى المسرح الملحمى:

"المنادى: انصتوا، لقد مات لوكوللوس العظيم القائد الذى غزا الشرق

وقوض عروش ملوك سبعة وملأ مدينتنا روما بالثروات، أمام تابوته

يسير أعيان روما الجبارة

بوجوه كسيفة

وإلى جواره

يمشى فيلسوفه، ومحاميه، وجواده الأثير[2].

"الصوت الباهت: حضر القادم الجديد وهو يقف إلى جانب الباب جامداً، خوذته تحت إبطه كأنه تمثاله المقام له" [3].

---

[1] المصدر نفسه ص ٦٨.

[2] بريخت محاكمة لوكوللوس - ترجمة د. عبد الغفار مكاوى - مسرحيات عالمية ع٦. القاهرة. المؤسسه المصرية العامة للطباعة والنشر.

[3] المصدر نفسه.

فالنقد موجه في الفقرة الأولى من كلام المنادى إلى أتباع "لوكوللوس" الشخصية الرئيسية التى ماتت فالفيلسوف يتساوى هو والمحامى مع الحصان، ثلاثتهم كانوا مطايا للقائد الطاغية. والرمز هنا واضح، والنقد ماثل فى مدى فهم المتلقي للرمز.

فى حين أن النقد فى الفقرة الثانية من كلام "الصوت الباهت" موجه إلى شخصية البطل نفسها "كأنه تمثاله المقام له" لا أثر هنا للمبالغة التى سوف تكشف المؤلف دون شك، وتسقط القناع عن الشخصية. والنقد هنا جزء من الشخصية، كما أنه كذلك فى الفقرة السابقة. فلا أثر لشخصية المؤلف هنا إنما شخصية الدوروفكرها وصوتها ودافعها هى التى تحرك الشخصية لتعبر عن نفسها بنفسها فى الإطار المحيط.

ونستشهد بمثال آخر من بريخت: (من مسرحيته الملحمية) (بونتيلا وتابعه ماتى) : (القاضى يستيقظ ويبحث عن جرس لا وجود له ولكنه يهزه بشدة).

القاضى: هدوءا فى قاعة المحكمة.

بونتيلا: إنه يحسب نفسه فى المحكمة لمجرد أنه نائم" [1].

وهذا لون من النقد – إذ تنقد شخصية شخصية آخرى، وهو نقد لطبيعة النظام الذى يولى القضاء، لمن يقضى وقته فى حالة من السكر، والغياب عن الوعى.

وبريخت ينظر لذلك ولكن على لسان جوقة الممثلين فى بداية مسرحيته: "نحن لن نزن المرح بميزان الصيدلى بل كما توزن البطاطس، بالقنطار وربما لجأنا إلى الفأس نستخدمها من حين إلى حين".

ولكنك أبدا لا تشعر برغم هذا التحذير بيد المؤلف أو بصوته أو "بفأسه" ولكن بفأس الشخصيات.

[1] مسرحيات عالمية ع ٢١. المؤسسة المصرية العامة.

تداخل إيقاعي الزمان والمكان في الحدث مع إيقاع الزمان والمكان في الواقع

لقد كان اختيار الشاعر لمدينة "بورسعيد" مكانا للحدث فى النصف الثانى من مسرحيته: (آه ياليل ياقمر) تعبيراً واضحاً يكشف ميل النمط الإيقاعى الذاتى للمؤلف نحو تسجيل مرحلة النضال المسلح للشعب المصرى فى الخمسينيات، ولكن فى قالب شعرى.

على أن إيقاع المكان فى الحدث فى الجزء الثانى من (آه ياليل ياقمر) متصل بإيقاع الحدث فى الجزء الأول من المسرحية ذاتها، الذى يتصل ممتداً فى الحدث فى مسرحيته الروائية الشعرية الأولى" (ياسين وبهية) وذلك مرجعه إلى طبيعة الموضوع المطروح فى كل من المسرحيتين، فالمؤلف يتبنى فكرة "الخلاص" فى نصه الأول عن طريق تصوير نضال الفلاحين ممثلين أو مختزلين فى بطل فرد هو "ياسين" الغائب تجسيداً والحاضر بالسرد، موصولة بإيقاع فكرة النضال فى المدينة (نضال العمال) أو أشكاله المتعددة، ممثلين أو مختزلين فى فرد هو (أمين) صديق "ياسين"

"أمين: صدقينى يابهية...

احنا ماسبناش بهوت...

احنا فيها...

لسه فيها يابهية...

واحنا حتى فى بورسعيد...

الرصاصة هيه هيه...

والزناد والبندقية...

والصباع اللى داس فوق الزناد... هوّ هوّ...

بس دكها بربرى...

دكها كان بيقول "ياكلبه"...

واللى قدامى انجليزى...

بربرى بيقول "يادوج"

المسافة مش كبيرة... فيه قرابه... فيه نسب [1].

يقول جلال العشرى: "على أن الإنتقال من القرية إلى المدينة لا يعنى مجرد الإنتقال الدرامى داخل مراحل الحدث المسرحى، وإنما هو يعنى أيضاً الإنتقال الرمزى خارج أحداث المسرحية، أعنى إنتقال النضال فى مصر من نضال إجتماعى ضد قوى الإقطاع إلى نضال وطنى ضد جنود الاحتلال [2].

تداخل إيقاع الفكر السائد إجتماعياً مع إيقاع فكر المؤلف :

لاشك أن إيقاع الفكر السائد فى المجتمع قد أثر على الكاتب، فلقد ساد المجتمع إيقاع الفكر التوفيقى الذى تمثل تجسيداً سياسياً فيما عرف بنظام "تحالف قوى الشعب العامل" – الذى ضم عينات من العمال والفلاحين والمثقفين والجنود والرأسماليين وهذا التوفيق السياسى العلوى لنماذج متقاربة المصالح من الطبقات فى مصر فى الستينيات فرض نفسه فرضاً على إيقاع مجتمعنا المصرى، ومن ثم فقد فرض نفسه على الكثيرين من كتابنا وفنانينا وشعرائنا ومفكرينا، فلقد تأثر بهذا يوسف إدريس فى قصصه ومسرحه وتأثر به نجيب سرور فى شعره وفى مسرحه وتأثر به توفيق الحكيم فى بعض نصوصه المسرحية وفى كتاباته الصحفية المتأدبة، ذلك لأن إيقاع المحيط الإجتماعى يتفاعل مع إيقاع المحيط الذاتى للفرد، تبعاً للقانون الطبيعى العلمى (الجزء يتأثر بالكل).

من هنا عنى نجيب سرور في ثلاثيته التسجيلية (ياسين وبهية – آه يا ليل يا قمر– قولوا لعين الشمس) بتسجيل مدى التحالف النضالي وتواصله بين (الفلاح) أو نموذجه في (ياسين وبهية) وبين العامل أو نموذجه في (أه يا ليل يا قمر) وبين الجندي أو الفلاح، وكان ارتباط الجندي، الذي تعاطف مع أم بهية ومع بهية في نهاية نص: (آه يا ليل يا قمر)، هو الذي أدى إلى ارتباطه ببهية في نص (قولوا لعين الشمس)

"عسكري ٤ : أنا عايز مصلحتكم

الأم : عندى سر يهمكم

بهية : سر إيه

الأم : قوله يابنى

[1] نجيب سرور – آه ياليل ياقمر. ص ٥٥.

[2] مقدمة " آه ياليل ياقمر، نفسه.

عسكرى ٤ : بس لو عرفوا إنى قلته... يجلدونى

الأم : قوله يابنى... فك عن نفسك وقول. دانا زى أمك تمام

عسكرى ٤ : الليلادى هايدفنوهم. بس مش هايطلعوهم من هنا إنما من باب ورا... أوعى ياامه السر ده... يطلع لحد..." [١]

فهذه المحاولات الثلاث كما نرى محاولات توفيقية – من حيث الشكل –بين فكرة واحدة وهى فكرة (الخلاص) عن طريق النضال الفردى وروح الفردية فى الريف وعن طريق الجماعات وروح التشرذم – وهى روح فردية فى مضمونها – فى المدن أو التحالفات الآنية ضد المحتل. ثم عن طريق الجيش حيث الفرد القائد يأمر فيطاع. العمل الجماعى شكلاً، ولكنه فردى مضموناً. جماعية ساعية للعمل دافعها إرادة فردية دكتاتورية. وربما فسر ذلك بأنه جعل نهاية (ياسين وبهية) هى بداية (آه ياليل ياقمر)، فالجديد ينبع من القديم حقاً كما توصل العلم الطبيعى. لذلك فمراحل النضال متصلة ونابعة من بعضها.

ولقد بدا لى من خلال أعمال الفنان "نجيب سرور" الثلاثة، أن... ذاته منقادة بالمجتمع بمعنى أن إيقاع المجتمع هو الذى يقود إيقاع ذات الفنان فى أعماله الثلاثة الأولى، وليس العكس، إذ أنه متأثر بالمجتمع ماضيه وحاضره وليس مؤثراً فيه.

وهذا يعنى أنه فى ثلاثيته تلك مسجل – بلغة الفن الشعرى المفرغ فى قالب درامى – لتاريخ النضال المصرى وأشكاله. وهو بذلك أقرب إلى روح التاريخ منه إلى روح الشعر. فالشاعر كما يقول أرسطو – فى "فن الشعر" (يروى ما قد يحدث) فى حين أن المؤرخ (يروى ما حدث)، ولأن ما رواه "نجيب سرور" فى ثلاثيته تلك لم يكن يروى (ماقد يحدث)، ولكنه يروى (ما قد حدث) – من حيث الشكل العام – أى أن مثيله حدث تماماً فى مجتمعنا المصرى. فهذا الذى يصوره يماثل ما قد حدث، ولكنه ليس ما قد يحدث.

ولأنه بحكم كونه قد كتب بلغة الشعر فى شكله الدرامى، وليس بلغة التاريخ ووقائعه، فإننا نسميه (تسجيلاً شعرياً دراميا) لأنه جمع بين أسلوب المؤرخ وهدفه (يروى ما قد حدث) ولأن ما رواه ليس ما حدث ولكنه صورة لما حدث كتبت بلغة غير لغة كتابة

---

[١] آه ياليل ياقمر ص ١٣٥.

الوقائع التاريخية، فهى صورة مروية لما يمكن أن يكون قد حدث، إن جاز هذا التعبير، فليس هناك إستشفاف مستقبلى إذن، إنما هو الماضى يعاد رسم صورة له، يستحضره مجسداً بالرد، والرواية والمباشرة، لذا فهو أقرب إلى المنحى التعليمى، يقول جلال العشرى: الشاعر فى الجزء الأول كان يقص عما سمعه لا عما رآه "لقد كان" تسجيل صوته على لسان راوية. كما أن أحداث القصة إحدى عشرة لوحة هى فى الواقع مقاطع فى قصيدة شعرية طويلة يتخللها حوار أقرب إلى الحوار القصصى منه إلى الحوار الدرامى.

"كما أنه فى الجزء الثانى يصور أحداثاً عاشها، وواقعاً كابده وعاناه مما يجعله أقرب إلى تصوير الحدث منه إلى رواية الأحداث" [1].

وترى د. هدى وصفى أن الثلاثية ما هى إلا ثلاثة فصول: "بوسعنا أن نرى فى مسرحيات سرور الثلاث" "ياسين وبهية" "آه ياليل ياقمر"، "قولوا لعين الشمس" مسرحية واحدة مكونة من ثلاثة فصول [2].

ولربما خرج جلال العشرى من قبل بمثل الذى خرجت به، ولكنه قاله على إستحياء: "تخرج فى النهاية بوثيقة لا أقول وثيقة تاريخية بل وثيقة نفسية وإجتماعية وإنسانية" وإن كان رأى الناقد جلال العشرى هنا رأيا توفيقياً، فهو لا يقدر على أن يطبق كلام المعلم الأول فى وصف عمل الشاعر على نجيب سرور- هنا - لأنه حقيقة دون ذلك، فهو لم يرو فى ثلاثيته (ماقد يحدث) أو (ما قد حدث) ولكنه روى (مثيلاً لما قد حدث) والناقد معذور لأنه يتقيد فى نقده بما هو قائم وموجود. فكأني أريد أن أخرج بأن ذات نجيب سرور كانت ذاتاً وسطية بمعنى أنها توفيقية. من هنا ظهر موفقا بين عمل المؤرخ وعمل الشاعر في ثلاثيته. لذلك لم يكن من جهة نظري موفقاً فى إخراج نص مسرحي محكم لأنه ازدوج في وظيفتين: (التاريخ والاستشفاف) القيد الواقعي التاريخي أو (شبيهه) والتحليق فظهر لي (نصف مقيد ونصف محلق) بين هذا وذاك. ولربما كان مرجع هذا كما قلت هو المحيط الاجتماعي العام أو الإيقاع الاجتماعي العام - النبض الذي ينظم الحياة الاجتماعية حيث الخاص يتأثر بالعام حين يرتبطان، ولقد كان مجتمع الستينيات مجتمعاً وسطياً - مجتمع التحالفات المفرغة - ولقد انعكس هذا الواقع كما سبق أن قلت

[1] مقدمه "آه ياليل ياقمر".

[2] دراسة نقدية للثلاثية - مجلة فصول م٢ع٢ س سنة ٨٢.

علـى أدب عـدد مـن كتابـنا وفنانيـنا والجـزء مـتأثر بـالكل في وحـدة الكـبار وفـنهم، إذ توحــدت إيقاعـات ذواتهـم مــع إيقاعــات مجـتمعهم في تلـك الفترة التي جرت فيها تحويـلات اجتماعية كبرى وهذا يعود بنا إلى ما سبق أن قلناه بخصوص إيقاع ذات نجيب سـرور المنقاد وراء إيقاع الستينيات السياسي السائد الذي انفعل به كثيراً عن طريق الكتابة بالـنمط الشـعرى المسـرحى مثـلما انفعـل: (يوسـف السـباعى) به عن طريق الكتابة بالنمط القصصـى والـروائى - مـع الفـارق بيـنهما عقائديـاً - ومـن ثم من حيث الدافع وإختلاف الأدوات وزوايـا الإختـيار حيـث أرخ السباعى للمحرك القائد وأرخ نجيب سرور للمتحرك المقود (حركة الجماعة مختزلة فى فرد) فى مقابل (حركة القلة المتربعة على السلطة وأثرها على المجتمع) عند السباعى.

ومـن ثـم فهـذا يقودنـا نحـو إثبات ذلك فى نصه التالى بعد (قولوا لعين الشمس) ونقصـد بـه (نـص: مـنين أجيـب ناس) فهو إذا كان يسخر من الإقطاع فى نصه الأول ثم يسخر طوال الوقت من المحتل والحكومة فى نصه الثانى:

"بهية : ينتقم لك ربنا يابو العيال
عسكرى ٤ : وانتى رخره ما تشمتيش
بهية : انا بادعى ع الى يتّم لى العيال
عسكرى ٤ : تبقى برضو بتشتمى... الدعا زى الشتيمة
بهية : وإنت مالك يا شاويش
عسكرى٤ : أنا مالى إزاى ياست. وأنت بتسبى الحكومة
بهية : حد جاب سيرة الحكومة
عسكرى ٤ : والنبى...اطلعى منهم بقى...
هو مين يتّم عيالك
يبقى مين غير الحكومة" [1]

فهـو يسـخر فـى (مـنين أجيب ناس) من القرويين ومن الرسميين فى القرية وهم يتناعضـون جـثة (حسـن) مقطوعـة الـرأس، لمجـرد خوفهـم مـن تحمـل المسـؤولية مجرد تحملها.

---

[1] آه ياليل ياقمر ص ١٣١

ولربما أثبت بحثنا المتأنى فى نصه ذلك، الفكرة التى خرجنا بها عن إيقاعه الذاتى المنقاد تبعاً لإيقاع حركة المجتمع العلوية السياسية، إذ وقف موقفا وسطيا، ينحو نحو الوصفية أكثر مما ينحو نحو العمل. والوسطى غير محدد. فهو مع كل ما هو موجود. وعندما يتخير مما هو موجود فجأة، فإنه يرتبك إيقاعياً، تتداخل الأمور عنده، فيرتبك إيقاع ذاته، ويضطرب، فيكون إنتاجه عندها مضطرباً وهذا ما نجده فى نص مسرحية (منين أجيب ناس) [1].

فنحن ننبهر حين تطالعنا على غلاف نص المسرحية لوحة (الجهد) وهى صورة تمثال لفنان سوفيتى، وتصفعنا الصفحات الأولى للنص ذاته مقرونة مع العنوان واللوحة على غلاف النص ذاته، بنصوص الأهرام، من كتاب الموتى، والبرديات بما فيها من حكم وتعاليم، بأشعار المتنبى، وحكمه بآى القرآن، وسفر التوراة، بإصحاحات الإنجيل، وبلزوميات المعرى فتحدث فينا الأثر الذى يسعى إليه الكاتب سعياً حثيثاً فى نصه ذاك: "منين أجيب ناس". ولأن الفنان الشاعر، كما قلنا تابع لإيقاع حركة مجتمعه السياسية، وقد انتكس هذا المجتمع سياسياً وعسكرياً وإجتماعياً وثقافياً، لأنه لم يتبع مناهج الأولين ولا حكمهم ولا تعاليمهم، ولا أتبع الفنانين، ولا الفلاسفة، ولاالمبشرين من شعراء ومفكرين.

فلقد أدى التصدى الفردى للإقطاع وهو نظام كامل إلى قتل الفرد المخلّص الفردى. ولقد أدى التصدى غير المنظم للمستعمر وللحكومة العميلة إلى قتل مئات أو ألوف من الأفراد فى المدن. والجيش حينما تصدى وغير النظام وأخرج المحتل ؛ إذ به ينهزم مرة آخرى هزيمة عسكرية ساحقة أدت إلى قتل آلاف الشباب وأسرهم، وهزيمة سياسية ماحقة، أدت بدورها إلى سياسة جديدة مغايرة فى السبعينات. من هنا أضطرب إيقاع ذات كل شاب، شحذت فترة الستينات إيقاعه الذاتى بالحماسة على مستوى حاضره، وبالأحلام الوردية على مستوى مستقبله، فلما إنهار الحاضر وتبعثرت الأحلام على رمال سيناء تبدد رمز الخلاص، فأصبح طبيعياً تبدد المثل والقيم. ومن تم تبدد الناس، فلا ناس... حينما لا تكون هناك مثل وقيم.

---

[1] منين أجيب ناس – ط – دار الثقافة الجديدة.

من هنا كانت مسرحية. "منين أجيب ناس" تسجيلاً لإيقاع المجتمع بدءاً من السبعينيات. ومعنى هذا أن فكرتى عن تبعية إيقاع نجيب سرور الذاتى لإيقاع مجتمعه فى نظامه السياسى - سواء أقدر له النظام ذلك أم لا وأدرك الفنان أنه تابع للنظام السائد سياسياً أم لا - صحيحة.

إيقاع إختيارات نجيب سرور - موضوعاً وشكلاً

إيقاع إختياراته - الموضوعية :

لقد كان فى (ياسين وبهية) معذباً بالبحث عن دور المخلص الفرد - قص سيرته ميتا، غيبا، تصديه كفرد من طبقة أكبر عدداً وأقل تأثيراً لطبقة نقيضة بأكملها فيه سخرية لنفسه، وسخرية من شكل التصدى. تماماً كما كان تصدى (دون كيخوته) كفرد لطبقة الإقطاع بأكملها سخرية بنفسه.

ولقد كان فى (آه ياليل ياقمر) معنياً فى الفصل الأول منها بغياب المخلص الفرد الذى حل عنده محل القديس فى أوربا المسيحية - وتوقف الفعل فأخبر عنه بالسرد فى الغالب مع إسترجاع بعض الفعل بالتجسيد. وفى النصف الثانى منها عنى بتصوير موضوع الخلاص عن طريق النضال المسلح شبه الجماعى أو الجماعى غير المنظم ضد المحتل والحكومة، وهو إن كان كذلك من حيث الشكل إلا أنه فردى فى مضمونه. وهو يسخر من شكل هذا التصدى لأنه غير منظم، ومن ثم فقد صفىّ بألخيانة وبالغدر وبطعنات الظهر وسياسة فرق تسد.

وهو فى نصه الثالث (قولوا لعين الشمس) يجسد ثمرة هذا التطور النضالى منذ عهد الإقطاع فالمحتل ثم العمالة فى الحكومات من نضال فردى إلى نضال شبه جماعى مسلح إلى نضال جماعى مسلح منظم (حركة الجيش) وهو فى هذا يسعى إلى تسجيل محاولات الخلاص الوطنى وأشكاله التى لم تخرج عن إطار الفردية.

ومعنى هذا إننا بازاء ثلاث مسرحيات متحدة الموضوع (الخلاص) والمسرحية الرابعة أيضاً تكشف سبب عدم تحقيق الشعب المصرى لأهدافه فى الخلاص، ذلك لأنه (لايوجد ناس). فالخلاص هو المحور فى أعماله، وهو لا يتحقق أبداً، إذ أن (ياسين) مخلِّص (بهية) فى الأولى، يحمل عبء خلاصها، وهو لا يعدو أن يكون فرداً، وهى رمز

لمصر – طبقاتها الشعبية – بدليل أنها لا تتغير من مسرحية إلى أخرى، فى حين أن المخلِّص .. بديله (أمين) فى تخليص "بهية" فى مسرحيته الثانية الباحثة عن مخلِّصها الغائب فى المسرحية يتغير، وهو يتغير فى الثالثة فيصبح (الجيش) وهو وأن كان جماعة شديدة النظام إلا أنه يأتمر بأمر قائد فرد.

هكذا تصورت ذات سرور على مدى أربع مسرحيات موضوع الخلاص، حيث أنه فى الرابعة، عندما لم يتحقق الخلاص، تصورت ذاته من الجميع، فلا فائدة ولا خلاص لأنه (مفيش ناس). الغاء لكل أطروحاته السابقة عن الخلاص. وهذا تأثير الذات على الموضوع.

إيقاع إختياراته الشكلية :

قبل الخوض فى إختياراته الشكلية يجب طرح هذا السؤال: (هل هناك.. مسرحية بدون حدث يجرى فى زمان ومكان) عرف المسرح اليونانى القديم مسرحيات بدون أحداث.. عرفها، عند "اسخيليوس" أبى الدراما – فى مسرحيتين له هما: (الفرس) و (السبعة ضد طيبة)، فلقد خلتا تماماً من الأحداث.

وإذا كان التقنين أو التعقيد للأسس المسرحية والدرامية قد بدأ مع كتاب (فن الشعر) لأرسطو، فما من أحد يزعم أن "اسخيلوس" (توفى عام ٤٥٥ق م)؛ قد خالف أو خرج على أصل من أصول الدراما، وذلك لسبب بدهى وهو أن أرسطو (قد ولد فى عام ٣٨٤ ق م وعاش فى أثينا منذ عام ٣٣٥ ق م حتى وفاته فى عام موت الأسكندر سنة ٢٢٣ ق م) وهذا معناه أن أصول الدراما لم تكن قد وجدت بعد، لأن أرسطو ولد بعد موت أسخيلوس بسبعين عاماً وعام..[١]

ترى ما عذر نجيب سرور فى هذا التصوير عن طريق اللفظ المنطوق.. لا عن طريق الحركة التعبيرية – الداخلية والخارجية (الدافع والفعل) يقول د. أمين العيوطى: "إذا كنا نرى أن المسرحية حركة سردية درامية. فلا نستطيع أن نغفل أنها حركة صوتية أيضاً" [٢].

---

[١] أنظر – برتراند راسل – تاريخ الفلسفة الغربية – لجنة التأليف والنشر.

[٢] فى دراسته عن (ياسين وبهية) مجلة المسرح ديسمبر ١٩٦٤.

ما معنى هذا .. والدراما حدث، والحدث صراع بين متناقضين فى حيز من الزمان والمكان، فيه فعل ورد فعل يجمعهما زمان ومكان محددان، وسياق واحد، محمولة جميعها على ظهر المتن الحوارى، معروضة للبصر والسمع.

والرد كما نعلم نطق مسموع دافعه الإخبار عما سلف. لذلك، وجدنا الفعل عنده فى الزمن الماضى.

أما قوله: "حركة درامية" فتنفيها لفظة موقعها بين اللفظتين: "سردية" وهى تنفى لفظة "حركة". فالحركة صورة مرئية والسرد، لفظ منطوق مصور، حل محل الحركة وأخبر عنها، عن فعل لفاعل غير موجود، فاعل كان يستحضر من مكانه وزمانه إلى مكان آخر وزمان آخر غير الذى جرى فيهما، فنحن نسمع ولكنا لا نرى الفاعل، بل نرى غيره يسمعنا عنه فى لغة وصفية غنائية أكثر منها درامية، وهى لغة ملحمية .

"الراوى: ليته يملك حتى نصف فدان يقال

كان يوما لأبيه... رحم الله أباه" [1]

هذا إعتماد واضح على السرد والإخبار عن حدث ماضى "كان – لم يكن" "الراوى" لم يكن يحلم بالقصر الكبير فى السماء.. أو بالأرائك" أخبار عن ماضيه وعن معتقده.

"شب لا يكره شيئاً مثلماً يكره هاتيك القصور"

"لم يكن يعبأ بالحور.. أعينا كن فى شرخ الصبا أم غير عين كان لا يعدل فى الدنيا وفى الأخرى صبية بابنة العم بهية".

"كان ياسين يحب"

"لم يكن يحلم بالجنة تجرى"

يسرد لنا النص قصة رجل مناضل – كان يناضل – وكف عن النضال بموته، توقف واكتفى بالإشارة إليه استحساناً.

اعتمد المؤلف فيه أسلوباً على ستة عناصر :

أولا : الأفعال الذاهبة فى الماضى.. (لغة سردية).

ثانيا : التشبيه: لغياب الفاعل عن ناظرنا. ومضى فعل تجسده حاضراً.

---

[1] ياسين وبهية – المسرحية – مطبوعات مجلة المسرح ١٩٦٤.

ثالثا : وسيط: مهمته: الإشارة إلى مكان الحدث وزمانه وملخصه.

رابعا : تصوير أبسط التناقضات الإجتماعية، ولا نقول تجسيد.

خامسا : لغة سردية وصفية، إخبارية، محمولة على لسان راوية نيابة عن الشخصيات.

سادسا : بطل غائب، وقف خارج البناء الإجتماعى الفاسد، لاداخله، وبهذا فقد كونه بطلاً تراجيدياً.

اعتمد المؤلف فيه مضموناً على عناصر ثلاثة:

أولا : تلخيص مصور لمصر الإقطاع.

ثانيا : قص لحكاية بطل مات دون أن يتغير شئ، بسبب محاولته تفسير واقع بغية تغييره عن طريقه أو بوساطته (تصدى فردى لقوى رهيبة، بدلا من الإكتفاء بدور المحرك أو الموجه لطبقته... اختزل طبقته فيه، فكان فى هذا الإختزال القضاء على نفسه وعلى آمال طبقته).

ثالثا : بطلة تتمركز حولها الأحداث والشخصيات (بهية فى الثلاثية) و (نعيمة) فى: (منين أجيب ناس) تمركزاً يضفى عليها صورة مثالية (جان دارك)... مثلا.. دون أن تكون لها حركتها ولا دوافعها ولا أهدافها بالطبع. فـ (بهية) البؤرة التى تتجمع حولها خيوط الحدث الذى وقع فى الماضى، ويحكى لنا تلخيصه على لسان وسيط هو الراوية بلا تتابع ببطلة ذات بعد واحد يسقط مخلصها فى منتصف الطريق، وهى تنتظر على المستوى الداخلى – وتنتظر الخلاص – على يد المخلص الذي مات على أمل وهم بعثه وينتظر من حولها الخلاص على يديها.

وهى بإرادة أو بدونها لا تنفى عن نفسها (عنترية المخلِّص لقومها) وهكذا تتقاذف الألسن (كرة الخلاص) هدفا من أهداف تمركزهم حول بؤرتهم الثورية (بهية) التى أصبحت (نعيمة) فى (منين أجيب ناس)، وتتشرنق هى من ثم فى كل النصوص السابقة حول وهم بعث المخلِّص حتى نهاية كل نص منها. وفى الأولى حتى يخبرنا المؤلف انه قد سبق ولفتنا إلى أنه أراد صنع نمر ولكنه جاء نمراً من ورق...

والحقيقة إن نمره فى كل من هذه النصوص لم يزد عن كونه نمراً ورقيا. ولكننا نحمد له أنه صور لنا النمر الذى كان وما زال بداخلنا بطبيعته بإزاء أعدائنا التاريخيين.

خلاصة :

نخلص مما تقدم إلى أن (نجيب سرور) فى مسرحياته : (ياسين وبهية -آة ياليل ياقمر - قولوا لعين الشمس - منين أجيب ناس) وهى مختلفة فى حكاياتها تبعاً لأسلوبه فى تحقيق العرض الذى أنشأ من أجله هذه الأعمال:

١ - جعل من الماضى وسيلة الحاضر.

٢ - عمد إلى العرض والإستعراض.

٣ - جعل شخصيته الأساسية (النسائية) فى الثلاثية، وكذا فى مسرحيته الرابعة (منين أجيب ناس) عاجزة عن تحريك غيرها، وكل قدراتها الدرامية هى: الاكتفاء فقط بالإشارة إلى أن هناك من يحركها (ياسين- أمين- حسن- عطية) وكل منهم أما غائب وأما مغيب وهو مع هذا يحرك حاضراً - فى حالة غيابه أو تغييبه.

٤ - عمد إلى تاريخ مصر فى حقبة من الحقب فى إطار شبه أسطورى أحياناً.

٥ - طمح إلى تصوير مواقف تاريخية بعينها (موقف الفلاح من الإقطاع - موقف العامل من المحتل موقف الجيش من المحتل - الموقف المتعالم للناس مع جهلهم) دون إرتقاء إلى ما وصل إليه المسرح التسجيلى من تناول (للظاهرة التاريخية) على عكس ما فى الدراما من تناول للأسطورة. أو الملحمية فى تناولها (للظاهرة الإجتماعية) وتفنيد مسبباتها جرياً وتحريضاً على تغييرها.

٦ - يلجأ فى تحقيق غرضه إلى عدد من الصور واللوحات المرصوصة بعضها إلى بعض من خلال وثبات سريعة.

٧ - جعل (الراوية) يتناول الكل، ويقتصر على حكاية الماضى وحده، كرجل حكيم يستعرض الأحداث من عمل، فى هدوء وتدبر. وهو يضع نصب عينه تهدئة للسامعين حتى ينصتوا إليه ويطلبوا الإنصات عن طيب خاطر، ويحاول جاهداً أن يدمج المتفرع فى تأمله، وهو بذلك يبعده عن الحدث المسرحى نفسه وهذه سمة من خصائص المسرح الملحمى.

تأثر الكاتب بالنهج الملحمى البريختى :

أولاً : إن الكاتب لا يجرى الحدث بل يسرده - يناقشه - يعلق عليه - وهو بذلك يكسر الوهم أو يحاول من خلال إختياره للحكايات الشعبية التى

تعتمد أساساً على الوهم وقبوله، ثم هو يفصل بين الحدث والكلمة بتعليق لا يدخل فى صلب الحدث أولا يخرج من رحم الحدث، بل هو مواز له.

ثانياً :الوحدة العضوية واهية فى أعماله المسرحية، والحبكة ماثلة فى التعليق الذى هو بمثابة الرباط للعمل كله.. بمعنى أنه عند التناول يمكن حذف أى جزء أو لوحة دون أن يتأثر العمل، ولا تحس اللوحة أن شقيقتها غائبة أومنقطعة عنها – اللوحة ليست أختاً للوحة.

ثالثاً :ان الحدث عنده مجرد مثل يضربه (الراوية) ويكتفى بتقديم صورة للحدث: (حركات تمثيلية صامتة على الخشبة – ياسين وبهية) وذلك لانفصال الحدث عن الراوية، ويهتم فيها بإبعاد الحدث عن وجدان المتفرج، عن طريق إتساع رقعة الزمان الخاص بالحدث، وكذا الرقعة المكانية التى تجرى فيها، (منين أجيب ناس).

رابعاً :مسار الحدث سمعى لا بصرى، على عكس الدراما المسرحية.

خامساً :المكان والزمان اللذان يجرى فيهما الحدث فى أعماله مشار اليهما فقط عن طريق الوسيط(ومن المعلوم أن الحدث الدرامى فعل يجرى فى مكان وزمان محددين، وفى مباشرة بصرية وسمعية وحسية من المتفرج) .

سادساً :المقدمة عنده منفصله عن العمل، وكل لوحة منفصلة عن سابقتها أو تواليها، ولو حذفت المقدمة لما تأثر العمل.

سابعاً :للعمل أكثر من مقدمة منطقية – فكرة أساسية – مما يضعف البناءعند البرهنة على صحة كل منها فى آن واحد.

ثامناً :اللغة: تبعاً لكل ما تقدم، فلابد من موصل للأثر، ملائم للمضامين مستوعب لها، وهى اللغة فإذا كنا قد خلصنا فى عجالتنا هذه إلى أن الحدث منفصل عن وجدان المتلقى، فلابد لوسيلة الإرسال – اللغة – من أن تعمد إلى تأكيد إنتصار الحدث على الوجدان، المستقبل له.

الخلاف على المحتوى:

أرفض فكرة المخلص الفرد، فإنقاذ الجماعة وتخليصها لا يتحقق بعمل فردى خارق، وإنما يتحقق الإنقاذ بالجماعة المنظمة عن وعى لا عن فرد أو عمل فردى، وفكرة

المخلص هذه، كانت قد حلت محل فكرة القديس الذى يأتى بالمعجزات: ونرى أن الجماعة المنظمة هى المنوطة بتخليص طبقتها.

ونحن نرى النصوص: (النجيبية) كلها تصل ربما رغماً عن مؤلفها إلى تأكيد رأينا: فياسين (المخلص) يموت دون تحقيق هدفه "وتعجز بهية بعده وكذلك أى أحد من الملتفين حولها بالتبعية عن تخليص الموقف من الأزمة التى أمسكت بتلابيبه.

– أرفض تصوير الفلاحين والعمال (حشاشين). هناك نماذج سيئة فى كل طبقة أو فئة، ولكنها لا تطلق ولاتنسحب على جموع فلاحى مصر وعمالها.

– أرفض الزعم الذى يصرح دون رجوع إلى مصادر التاريخ ووقائعه بأن الأهرام (فى مسرحيته: منين أجيب ناس) قد بناها اليهود.

"الساحرة ١ الفراعنة الملاعين:

ياما قطّعنا الحجارة

ياما جرّينا السلاسل

ياما شفنا الويل يا مصر"

أيوه... من قبل الهرم...

كنا أسرى عندهم"

والتاريخ يكذب معنا هذا الزعم، وهذه الضحالة التاريخية فى نص يسعى أصلاً إلى تناول الظاهرة التاريخية "كظاهرة اللامبالاة عند الناس فى مصر عبر الزمان، رغماً عن الرسائل الدينية (توراة – انجيل – قرآن) والحكم الفرعونية والعربية، وشعر المتنبى، وأبى العلاء، فلا فائدة "مفيش فايدة". الناس فى مصر لا يبالون، وبافتراض أن اللامبالاة متعاطاه فى مصر فى أقداح بعدد سنوات تاريخها، منذ وجودنا القديم، وحتى اليوم؛ فإن هذا الإفتراض قد يصح عند أناس، ولكنه لا يصح عند آخرين – طالما أنه إفتراض محض – فى حين أن التاريخ وقائع وأحداث وقعت، ولكن الخلاف فى نقل صورها، فقد يزيف بعضها، وقد ينحل. وصحة الوقائع نابعة من كونها قد حدثت فعلاً، بشواهد يعرفها ويضبطها رجل التاريخ وعالمه.

والتاريخ يكذب معنا زعم بناء اليهود للمعابد أو للأهرم المصرية ذلك لأن (ابراهيم واليهود) وجدوا في مصر في عصر (الأسرة السادسة عشر) بينما بنى الهرم المدرج * كما يذكر (مانيتون – المؤرخ المصرى الذى عاش فى القرن الرابع ق.م) وكذلك بقية الأهرام إبتداء من الأسرة الثالثة، أى قبل وجود اليهود الذين دخلوا مصر مع يعقوب واستقروا بها فى وادى (الطميلات – الشرقية) فى القرن السابع عشر ق. م أى بعد ١٥٠ سنة فقط من هجرة (ابراهيم)، وبعد ٣٥٠سنة فى مصر خرج بهم "موسى" حوالى (١٣٠٠ق.م) وذلك هربا من إضطهاد (فرعون مصر رمسيس الثانى) الذى استعبدهم بعد خيانتهم له بتعاونهم مع الهكسوس غزاة مصر خرجوا متأثرين بالعادات والتقاليد المصرية، ومعتنقين لعقيدة التوحيد.. الإخناتونية التى دعا إليها الملك المصرى العبقرى "إخناتون" الذى تولى حكم الامبراطورية المصرية (فى عام ١٣٧٥ ق.م) من الأسرة الثامنة عشر [١٢٣٤٥].

الخلاف على الشكل :

قد نرفض التأكيد أن الشكل المهجن بالدراما والملحمية هو الشكل الملائم، للمحتوى المطروح، ونقول إن: الفنان نجيب سرور قد فهم الدراما فهماً صحيحاً تمثل فى مقدمته المنظومة لمسرحيته: (آه ياليل ياقمر) وهو فهم لطبيعة المسرح الملحمى : Epic - Theatre

"الدراما مش حصل وها يحصل ايه

الدراما... ازاى... وامتى... وفين... وليه..."

ولكنه كما نرى لم يحقق بالشعر وسيطاً درامياً فى مسرحيته التى تحمل المقدمة ما فهم وطرح دفعا لنا أو دعوة بالمتعة عن طريق الدراما، إستقبالاً، ولم تكن عند حسن ظننا بفهمه الصحيح له. إذ لم تتضح على شاشة استبياننا أسلوبا مميزا ولا خاصا يثبت لشروط الملحمية ولا أسلوبا مميزا يثبت للأعمال الدرامية

---

* (سقارة – الذى بناه "أيمحوتب" للملك زوسر)

[١] أنظر : برستيد – تاريخ مصر من أقدم العصور .

[٢] وأنظر : تاريخ بنى إسرائيل من أسفارهم – إعداد : محمد عزة دروزة – ط – الأعلانات الشرقية.

[٣] وكذلك : فرويد : موسى والتوحيد.

[٤] ومشكلة اليهود العالمية من وجهة نظر المؤرخ العالمى أرنولد توينبى. المكتبة الثقافية الهيئة المصرية العامة للكتاب .

[٥] وكذلك د. جمال حمدان.أنثروبولوجيا – اليهود – المكتبة الثقافية ١٦٩ سنة ١٩٦٧.

فلا هو قد حقق الملحمية كاملة فى أعماله، ولا هو محقق للدرامية كاملة، وإنما هجن أسلوبه بهما ربما عن قصد وربما عن تخبط، لكن الذى يهمنا إن إيقاع المجتمع المهجن تبعاً لتضارب وتخبط الأهداف والعناصر قاد إيقاع المؤلف عبر نصوصه الموحدة الفكرة (فكرة الخلاص) وطبعه بطابع التخبط الإيقاعى أيضاً، وذلك لم يكن ليحدث لو لم تكن لدى ذات المؤلف استعدادات لذلك. *

إيقاع الذات والشكل والمضمون فى مسرح الفريد فرج :

ولنر كيف شكل إيقاع ذات الفنان الكاتب المسرحى الفريد فرج إيقاعى الشكل والمضمون فى مسرحه. والفريد فرج – كما نعلم – كاتب عقائدى ملتزم فى كتابته بمنهج المادة الجدلية والتاريخية، فى تحليله للظواهر الاجتماعية كما فى (جواز على ورق طلاق)، (عسكر وحرامية)، (العين السحرية)، (الفخ) و(غريب)، وفى تحليله للظواهر التاريخية، كما فى (سليمان الحلبى)، (النار والزيتون)، (الزير سالم)، (دائرة التبن المصرية)، و(رسائل قاضى أشبيلية)، وفى تحليله للأسطورة، كما فى (على جناح التبريزى وتابعه قفة)، (سقوط فرعون)، و(حلاق بغداد).

والفريد فرج حين تناول قصة أو أسطورة (المهلهل بن ربيعة) والتقطها من كتب السير، فصاغها وفق المنهج المسرحى الملحمى، تحت عنوان (الزير سالم) صدم أحد الباحثين وهو د. أحمد شمس الدين الحجاجى فعبر عن عدم رضائه عن شكل تناوله للسيرة الشعبية.

إلا أننى على الرغم مما قاله عن الفريد فرج من أنه قد "وضع أكفاناً جديدة حول السيرة" [1]، أرى أن الفريد فرج قد تمثل المذهب المسرحى خير تمثل على الرغم من اعتراض د.حجاجى من أن "هؤلاء الكتاب المسرحيين الذين تمثلهم كاتب السيرة لم يستطع أن يتفوق عليهم أويحتويهم وإنما النقيض من

* وقد ظهر هذا الأسلوب عند الإحتفاليين المغاربه الذين نظروا له ونسبوه لأنفسهم. غير أنه يحسب لنجيب سرور لأنه سبقهم إليه دون أن يطنطن ويدّعى نظرية ما!!

[1] د.الحجاجى – الزير سالم بين السيرة والمسرح – مجلة الفنون الشعبية ع٧ السنة الثانية – المؤسسة المصرية العامة للتأليف. ص٦٤.

ذلك لقد تفوقوا عليه" وكأن التفوق هو المطلوب مجرداً. "كانت أمامة نماذج مسرحية سابقة يحاول تقليدها أو السير على هديها مما أفقد العمل بعض أصالته" يقصد (السيرة) ذاتها. وكأن التراث حين يستلهم مقصود به إلى ذاته. فالكاتب حين يعوّل على التراث فإنه فى الحقيقة يعيد صياغة الحدث إسقاطاً على الحاضر المعاش بهدف التأثير به على الحاضر نفسه وإستشفاف المستقبل.إن الحادثة التاريخية المستلهمة من التراث لا تشكل سوى وسيلة يفاد بها في لحاضر المعاش. يقول د. عز الدين إسماعيل: "ان كل عودة إلى التراث تحمل منظوراً مغايراً، يعدّل إتجاه الماضى ويسهم فى إضافة بعد تفسيرى من صنع الحاضر نفسه" [1].

على أن كل ما يهمنا مما كتب د.الحجاجى فى دراسته هو قوله أن: (الفريد)، استلهم التراث بطريقة بريختية فلم يخدم التراث، وانه فى طريقته تلك قد بنى المسرحية حول استرجاع الماض محاولاً بذلك أن يحوى السيرة كاملة وأن يجعلنا نعيش فى جوها بالطريقة السردية للأحداث غير المترابطة".

وهذا من خواص المسرح الملحمى الذى يُعدُّ المؤلف أحد المتأثرين به فى الوطن العربى. وإنه انطلاقاً من هذا الفهم، حين استلهم المؤلف التراث الشعبى أراد أن يحمل منظوراً مغايراً، ويضيف بعداً تفسيرياً للحادثة التاريخية من هنا إختلفت الفكرة وإيقاعها فى المسرحية عنها فى السيرة الشعبية، المستلهمة، وكلمة إستلهام التى يرددها الناقد تعنى ذلك بالضرورة. يقول الباحث: "وإذا كانت فكرة العدل وضحت فى السيرة أكثر من وضوحها فى المسرحية فإن فكرة الحقيقة تاهت وسط دروب فلسفية أراد المؤلف أن يحوطها بها".

ولما كان المؤلف هنا ساعياً إلى كشف طبيعة العلاقات وطبيعة الأفكار من خلال الحياة اليومية البشرية للشخوص المكونين للحدث أو للحادثة التاريخية فإنه يستعرض الأفكار التى تبنتها الشخصية المتصارعة دون أن يبرز فكرته من وراء ذلك إلا فى نهاية (الحدوتة) التى جعلها إفتتاحية لمسرحيته، وفى هذا تأكيد لخواص الدراما حيث تبدأ حينما تنتهى (الحدوتة)، وبالنظر إلى مسرحية "أوديب" ندرك ذلك.وبالمثل تبدأ مسرحية (الزير سالم) حينما إنتهت (حدوتة الثأر بين بكر وتغلب): "مرة: الآن ياولدى. حضر

---

[1] فصول م٢ ع٣ سنة ١٩٨٢ - الهيئة العامة للكتاب.

أمراء بكر وأمراء تغلب، وتصالحت القبيلتان على مبايعتك والولاء لك".فهذه كما قلت بداية درامية، حيث تبدأ المسرحية بعد إنتهاء القصة.

ولكن أسلوب الكاتب كان أسلوباً ملحمياً، لذلك كان عليه أن يغير هذا النمط الإيقاعى الذى يناسب الدراما فى شكلها الأرسطى ليرسخ نمطاً إيقاعياً آخر يلائم الدراما الملحمية، حيث يضع المتلقى فى وضع يؤهله للحكم على ما عرض أمامه عن طريق تجميع خيوط الحدث وملابساته وطبيعة الصراع، والمتصارعين، والقضية المتصارع عليها، وعليه أن يظل محايداً حتى النهاية، وعندها أو بعدها يضع رأيه محدداً – يقرر بينه وبين نفسه إلى أى المواقف ينحاز – لذلك فإن... (الفريد فرج) يبدأ بعد النهاية فى كشف طبيعة صراع جديد ترتب على النهاية التى سبقت هذه البداية. مستخدماً أسلوب البناء الدائرى للحدث *

"جليلة : (تلمسه بحنان) ولدى.

هجرس : (يشيح عنها ويبتعد خطوة)...

مرة : (مسترسلاً) بكونى سيد قبيلة بكر، وجدك لأمك جليلة، وعم أبيك الراحل كليب سيد قبيلة تغلب وملك جميع العرب القيسيين؛ بكريين وتغلبيين... سأجهر بالمبايعة – وعندئذ تدق الطبول، ويرفع فرسان القبيلتين السيوف حتى تمارس أطرافها فى ود لأول مرة منذ سبعة عشر عاماً – إكراماً لموكبك وأنت تتقدم إلى عرش أبيك، عرش جدك ربيعة... أخى، لتتخذه كرسى مملكتك، إيذانا بأن أعمامك التغلبيين وأخوالك البكريين أرتضوا أن يكونوا لأوامرك طائعين، ولأحكامك خاضعين. تقدم يا ولدى.

جليلة : (بحنان) تقدم.

هجرس : (بإنفعال مكظوم) لا أريد هذا العرش يا أمى.

جليلة : آه

هجرس : (بإنفعال مكظوم) لا أريد هذا العرش... (يصرخ) لا أريد هذا العرش (بإنفعال مكظوم) بتّ طول الليل أفكر. (يصيح) عرش على بحيرة دم.

* حيث يبدأ من نهاية الحدوتة أو الواقعة التاريخية كما فعل جان أنوى فى مسرحيته (بيكيت أو شرف الله) ومثلما فعل بعد الفريد صلاح عبد الصبور فى (مأساة الحلاج).

"العـرش... ولا أعـرف حـتى لـماذا قـتل خـالى جسـاس ابـن عمـه الملـك، وأبى.. أو لماذا أنتقم منه عمى الأمير سالم بهذه المقتلة الفظيعة.

جليلة :لا تلق أسئلة تستنفر الأحقاد.

هجرس :إنما أسأل لأفرغ الصدور من الأحقاد.

مرة :عادة غير ملكية. الملوك لا يطرحون الأسئلة يا ولدى، بل يجيبون عليها.

أسما :ارتق العرش وأنت مغمض العينين. كن ملكاً جيداً. (تضحك فى تهكم صاحب)[1].

إيقاع ذات المؤلف وإيقاع ذات الشخصية :

لأن المؤلف مادى الفكر (ديالكتيكى التفكير) لا يؤمن بثبات الظاهرة، على أساس أن كـل مـا فـى الوجـود فهـو فى حركة مستمرة ولاثبات لشئ، لذلك فإن ما كان معتاداً، يجـب أن يـنظر إليه عـلى أنـه غريـب وغـير طبـيعى عـند صـاحب الـنظرة الديالكتيكية والجدلـية. مـن هـنا جعـل لشخصيته (هجرس) نمطاً إيقاعياً مغايراً لنمطي إيقاع (جليلة) أمه، ومرة جده، لأنهما مع العادة:

جليلة :مشينا سكة طويلة إلى هذه المصالحة ياولدى. أما العرش أو استئناف الحرب.

"هجرس: (يلمس العرش) أيها العرش. أيها الفخ. ياقدرى. أيها القبر".

ولقـد اخـتلف إيقـاع فكـر الشخصـيات وإيقاعـات القـيم فـى المسرحية عنها فى السـيرة، وهـذا راجـع لطبيعـتين: طبيعة إيقاع ذات الفنان الكاتب، وطبيعة ذات المحيط البيـئى المتلقى من هنا إختل توازن إيقاع الفكرة فى المسرحية عنها فى السيرة – من جهة نظـر د.حجـاجى: يـريد العدالـة الكاملة، فلقد كان عربيداً فى الفكر لا يطلب إلا الحقيقة الكاملة. العدالة الحق، جوهر العدل، وخلاصته النيرة. فما دام كليب قد مات غدراً وغيلة فليعد كامل الحياة..."[2].

ونحـن لذلـك لا نوجـه اللـوم للمؤلف كما فعل د.حجاجى حين قال : "فى ثنايا المسـرحية لا نشـعر بـأن الزيـر طالـب حقـيقة... فالحقـيقة لم تكـن ضـالة لحظـة مـن اللحظات..".

---

[1] الفريد فرج – الزير سالم – القاهرة مؤسسة التأليف والنشر – دار الفكر العربى ص ١٧.

[2] الفريد فرج – مقدمة "الزير سالم" ص٨

ونحن نقول نعم لما قاله د. حجاجي، ولكنه لتطرفه - الزير- لم يرها مع أنه، يطلبها. والمؤلف بحكم رؤاه المؤسسة على الفلسفة المادية، من حقه أن يصور لنا الحادثة بهذا الشكل... يكشف لنا أهداف الشخصية الرئيسية وموقفها المتطرف غير الريادي، في الوقت الذي كان يجب عليها، وزمام الأمر بيدها أن تتعامل طلباً لتحقيق فكرة محددة، فإذا بها ترفض أن تبدأ من حيث إنتهى إليه واقع الأمر. ولكنها تتطرف طلباً لتحقيق فكرة مستحيلة مع كونها عادلة. من هنا انحرفت عن الطريق الواقعية المؤدية إلى العدل - نسبياً - وليس مطلقاً. فكأن المؤلف أراد أن يوصلنا إلى أن التطرف في طلب الحق يؤدي إلى ضياع الحق، لأنه عندما تطرف ضاع منه التحقق، ومن ثم ضاع الحق.

وهذا موقف فيه غرابه، سلكته الشخصية لأنها رسمت شخصية ملحمية، ما تطلبه فيه غرابة ودهشة، وليس شيئاً عادياً - تماماً مثلما طلب "أزدك" ذلك الصعلوك الذي أصبح - بعد الانقلاب وهرب الأمير "كازبكي" في مسرحية برخت (دائرة الطباشير القوقازية) [1] - قاضياً، فحين سرق الفلاحون البهائم من الملاك، وذهب الملاك أمام القاضي وقع العقوبة على الملاك، تحقيقاً لفكرة البهائم لمن يرعاها والأرض لمن يزرعها والأولاد لمن يربيهم [*].

لذلك أثارت هذه الغرابة في موقف (الزير) الباحث د. حجاجي عند تلقيه لها ولم يقنعه "اذا كان الكاتب في مقدمته يرى أن الحقيقة الكاملة التي يريدها الزير هي عودة أخية فنحن لم نقتنع بهذا".

والمؤلف حقيقة لم يتوقف عندما يريده (الزير) ليؤكد فقط حقه وعدالة موقفه كما زعم أو أوحى بذلك فهم الناقد، ولكنه قال في مقدمته تعليقاً على قول الزير": "كليب حياً" لا مزيد "قال الفريد" "طلب مضحك ومؤس، إلا أن ظاهره عدل، ولعل باطنه عدل كذلك. عدل لا معقول، إلا أنه عدل، كما أنه لا معقول".

إذن فالفريد فرج لم يطلب من المتلقي أن يقتنع، لأن "الفريد" نفسه لم يكن يقتنع بهذا الطلب، فهو يراه مع عدالته يتطلب معجزة، بمعنى أنه ممتنع. من هنا وجد

---

[1] راجع بريخت - دائرة الطباشير القوقازية الفصل الرابع. روائع المسرح العالمي ع٣٠. القاهرة المؤسسه المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٤

[*] وفق الفكر الاشتراكي الذي اعتنقه بريخت نفسه .

فيه غرابة، وهى وسيلة من وسائل المسرح الملحمي في تصوير الحادثة انتفع بها الفريد ولم يدركها الناقد.

أما قوله: "فلا نتصور أن تكون فكرة عودة كليب حياً هى الحقيقة يريدها الزير إنها ليست حقيقة الواقع ولا الفلسفة ولا الفن... وهى ليست حقيقة على الإطلاق [1] فمن المدهش حقاً أن هذا هو بعينه الذى لا يؤدى إلا إلى ما يراه المؤلف: إن ما يرى الزير أنه الحقيقة ليس حقيقة من أى نوع. ذلك لأنه التطرف الذى لا يؤدى إلى أى شئ.

إذن فقد نجح المؤلف فى تصوير غرابة الطلب مع عدالته – الممكن والمستحيل معاً – السهل واللاسهل، الحق واللاحق. وهذا نوع من التصوير المغَرِّب، الذى يجعل المتلقى يقترب من الحدث المصور، ويبتعد عنه فى الوقت نفسه. بينه وبين الحدث مسافة، وصولاً إلى أن الحقيقة – منذ البداية – نسبية.

وهذا النوع من التصوير كما قلنا أحد عناصر الدراما الملحمية الرئيسية – إن لم يكن العنصر الأساسى: (عنصر التغريب).

ومن الغريب حقاً أن يرى د. حجاجى فى ذلك التصوير تناقضاً: "والتناقض بين الفكر والحدث لم يؤثر فقط فى فكرة المؤلف وإنما أثر أيضاً فى بناء المسرحية وأشخاصها"، وذلك دون أن يلمح القصد من وراء ذلك. فالفكرة (طلب العدل والحق كاملين) هى فكرة (الزير)، وليست فكرة (الفريد) المؤلف والفعل (الحدث) كان وصولاً إلى تحقيق هذه الفكرة، المستحيلة، متطرفاً من هنا ظهر التناقض بين الفكرة – فكرة الشخصية، وبين فعلها – من ثم أثر ذلك فى سير الأحداث وأشخاصها.

ولكشف ذلك التناقض كان على المؤلف أن يتبع مبدأ (تجاور الأحداث) لا مبدأ تتابعها وتواليها المنطقى. وهذه خاصية من خواص الدراما الملحمية. ومعنى ذلك أن (الفريد فرج) لم يكن مخططاً فى بنائه للأحداث على طريقة التجاور، فى حين أن الناقد قد بنى نقده على أساس مقاييس الدراما الأرسطية. ومن الغريب حقاً أن الناقد قد أراد أن يخرج "الفريد" من ورطته، فهو عنده متهم: "وإذا حاولنا أن نبرئ المؤلف من وضع أكفان جديدة حول السيرة، فإن علينا أن نتناول رؤاه لها" "فالكاتب فى المقدمة رأى فى السيرة جوانبها الثلاثة" العدالة والحقيقة و الزمن "فهو يرى فى الزير" "طالب عدل لا

---

[1] د.حجاجى. المرجع نفسه.

معقول" يرفض الصلح إلا بشرط وحيد مستحيل هو "عودة كليب حياً" وهذا في رأيي يدعو للدهشة والتفكير والمشاركة في تبين الأمر جلياً. وهذا هدف للمسرح الملحمي... غاب عن الناقد!!

وفكرة العدل التي ربطها الكاتب في مقدمته بالزير سالم، لم يربطها به فقط في المسرحية، وإنما ربطها أيضاً بموقف آخر وهو تصور أن في تولي (هجرس) ابن كليب المقتول، للعرش فيه إقامة للعدل النسبي بين القبيلتين، و"نحن لا نشعر كل هذا بأن عدلاً قد أقيم أو أن عدلاً قد تحقق"[1].

والدكتور حجاجي محق في هذا، لأن العدل لا يحققه فرد مهما أوتي من قوة، وإيمان عميق بفكرة العدالة. وهذا من وجهة نظر المسرح الملحمي. فالبطولة ليست للفرد في المسرح الملحمي، ولا تعترف الفلسفة الديالكتيكية التي يهتدي بها المسرح الملحمي ببطولة فردية. ولكنها معقودة للوسط الإجتماعي، وهذا ما حدا بالفريد فرج أن يوصل إلى المتلقي فكرة أن العدل لا يتحقق بفرد (زيرا) كان أم غير زير. (هجرساً أم غير هجرس) والناقد قد وصل إليه ذلك.

ولقد نجح المؤلف في أنه جعل المتلقي وهو (الناقد) ينتقد موقف كليب الإنتهازي: "فكليب لم ينل الحكم عن طريق العدل. فهو لم يقتل التبع حسان، ومن حق جساس أن يرفض سيادته، لم يكن جساس طالب عدل حين طلب الملك، فالزير شريكه في قتل حسان، والوحيد الذي كان طالب عدل في المسرحية هو الزير. غير أن طلبه للعدل بني على غير أساس فقد قدم قوم جساس كل ما يمكن تقديمه دية للزير إلا أنه رفض، ومن ثم فقد أصبح طالب عدل لا معقول، ومع أن الكاتب قد حصر العدل في دائرته، فقد أوقع عليه العقاب كما أوقعه على غيره. فقد تعذب الزير سبع سنوات ثم فقد ذاكرته بعد ذلك، وفي النهاية التحم بجساس وقتل كل منهما الآخر. وهكذا أوقع العقاب، بطالب العدل قبل أن يقع على منتهكي العدل [1].

أليس غريباً هذا... أن يعاقب طالب العدل..، أن هذا الطرح قد جعل د.حجاجي في موقف المتسائل الشبيه (بموقف التوراة) التساؤلي، الذي شغل (بريخت): "ولماذا يصاب الإنسان الخير بمثل هذه العقوبات الشديدة".

---

[1] نفسه.

لقد نجح المؤلف حقاً فى تصوير الموقف غريباً على غير العادة، مثيراً للتساؤل، والدهشة. وهذا كما أوضحنا مسلك الدراما الملحمية، فهمه "الفريد فرج" ووقع به أحداث مسرحياته وشخوصها، ولم يفهمه الدكتور أحمد شمس الدين حجاجى.

العادى والغريب من وجهة نظر الدراما الملحمية :

وليس أمامنا أفضل من مقال د. حجاجى، نستخدمه معبراً نعبر عليه نحو مفاهيم الدراما الملحمية وعناصرها يقول: "وحين قتل كليب رفض البكريون أن يقدموا جساسا للقصاص. وهنا لا مفر أمام الزير من أن يعلن أن العقاب سيقع عليهم، حتى يعود كليب".

"إن دعوة "كليب حياً" إنما هى رد فعل لتعنت البكريين ورفضهم تحقيق العدل وإيقاع القصاص بالقاتل".

هذا هو العادى المنطقى. فى حين أن الأمر غير العادى والغريب المثير للدهشة والداعى إلى الوعى بما يجرى هو "أن دعوة كليب حياً طلب عادل حين يرفض الجناة توقيع القصاص الشرعى على القاتل ولم يكن أبداً عدلاً غير مقبول

ولكن هذا من الوجهة النظرية فقط. إلا أن تطبيقه لن يكون ممكناً أبداً من هنا تنبع غرابته وشذوذه عن العادة.

وكون القاص الشعبى قد أوقع القصاص كاملاً على الجناة فى السيرة؛ فهذا أمر أخلاقى، بمعنى أنه تناول أخلاقى للحدث. وهو ما دعا المؤلف فى المسرحية إلى رفضه فى مسرحيته، لأن القول بعودة (كليب حياً) غريب حقاً.

وهذا يجرنا إلى دور (الايديولوجيا) فى صياغة التراث واكتشافه.

إيقاع التفكير المادى فى معالجة التراث :

نحن فى السيرة نجد أن العادة والتقاليد تبعاً للاخلاقية هى التى تنتصر. الحاكم لابد أن يكون فرداً. وفى حين أن المسرحية تدعو إلى الوقوف موقف الدهشة والغرابة من هذه التقاليد ومن ثم رفضها، فاستئثار فرد بالحكم فى حين أن تخليص البلاد تم بفعل جماعى، يؤدى إلى الدكتاتورية والتسلط: (كليب) وإلى الدسيسة والغدر (جساس) واللامبالاة (سالم)، مع التطرف عند كل حالة من الحالات الثلاثة.

والقضية هى أننا أمام مغتصب (التبع حسان) تشترك ثلاث قوى فى قتله أحداها (جبانة) مدعية وهى لم تشارك (كليب). والأخرى تتنازل للجبانة عن حقها فى الحكم، فيكون لها ذلك، فى حين أن الطرف الثالث (جساس) يرفض الإعتراف بكليب حاكماً مستحقاً للحكم، بينما أنزوت القوة المتنازلة (الزير) تلهو وتعربد وتعبث. فالزير تنازل لكليب أخيه، ثم أنصرف إلى لهوه ولا مبالاته بالحكم. وجساس اتجه إلى التآمر لإدراكه أن القوة الحاكمة(كليب)* لم تشترك فى قتل الطاغية المستعمر، ولكنها وثبت منتهزة، وهكذا تسقط القوة الإنتهازية الحاكمة بغدر القوة المتربصة. ويؤدى هذا إلى تحارب القوتين:

المتربصة الغادرة، والمتنازلة التى كانت لاهية (جساس والزير) لتصفى كل منها الآخرى تصفية، مادية، بطريق الإرهاب فتتولى قوة جديدة من صلب كل القوى (هجرس) أمور الحكم والملك **.

ولقد أخطأ الثلاثة منذ البداية، فلقد كانت العدالة قاضية بأن يتولى الثلاثة الحكم، فيشكلون جبهة حاكمة ***،ولكن التقاليد لا تقضى بذلك. وانتصرت التقاليد.

ولقد كان حرياً بهم جميعاً أن ينصروا مصلحة مجتمعهم على التقاليد لأنها من صنع المجتمعات والظروف، البائدة، وهى لاتنفع مجتمعهم بشكله الجديد بعد أن حرروه بإرادتهم وسيوفهم جميعاً، ورفعوا السلاح بغض النظر عمن سبق إلى القتل، وعمن تذمر لأى سبب. على هذا كان فهم المؤلف للموقف بعد إنتصارهم يرى موقفهم موقفا خاطئاً. ومن ثم يصوره لنتعلم من هذه الحادثة التاريخية موقفاً جديداً، وهو أننا يجب أن نحتكم للمنطق والمصلحة المشتركة فى التفكير، وفق ما تمليه علينا مصلحة مجتمعنا، حين يؤول إلينا الحكم. ولا ندع التقاليد تفرض علينا شكل الحكم.

---

* ويشكل التبع حسان رمز المستعمر بينما يشكل الثالوث: الزير وجساس وكليب رموز المقاومة والخلاص.كما يجسد هذا الواقع الدرامى معادلاً موضوعياً للحكام فى عالمنا العربى.

** وتلك فكرة تلفيقية تأثرا أو دعاية لفكرة تحالف قوى الشعب العامل التى عرفت فى مصر الستينيات والتى رفضها الكاتب نفسه بعد ذلك فى مسرحيته التالية (جواز على ورقة طلاق) ربما لاكتشافه أن فكرة تحالف قوى الشعب العامل تلك هى فكرة تلفيقية وهذا على كل حال يشكل معادلا موضوعيا للواقع السياسى فى الستينيات!!

*** هذا من وجهة النظر المادية من حيث الشكل لا الجوهر.

وعلى ما تقدم، يكون قول د. حجاجى إن الكاتب لم يضف شيئاً لفكرة النص، غير دقيق. ففكرة العدل تتحقق بهم جميعاً ـ فهذا هجرس يحمل دماءهم جميعاً (الحاكم المقتول : أبوه، والقاتل خاله، والمنتقم الآخذ بالثأر عمه) فلئن حكم أخيراً بعد سقوطهم فقد مثلهم بعد أن تعلم أوكشف أمامه درس التاريخ فى الحكم، بلا مباشرة. وهذه حكمة (الفريد) فى إختيار شكل العرض بحيث يبدأ من حيث انتهت القصة الأصلية، بداية تعليمية. ولذلك لا تدرك كمتلق ذلك إلا فى نهايتها، فهى درس فى فن الحكم – فن التعامل مع الواقع.

إيقاع ذات المؤلف وإيقاع ذات المجتمع بين المعادل الموضوعي والرمز والتناقض :

على عكس نجيب سرور تماماً نجد (الفريد فرج) هنا يحاول فرض إيقاع ذاته وفكره على مجتمعه من خلال ما هو رائج وشائع ومحبوب (الحدوتة الشعبية) مسقطاً على الواقع بالإيحاء الذى لا يغرى الحاكم بدمه.

ولربما كان للظرف الإجتماعى والتاريخى الذى كانت تمر به مصر الثورة، الرأسمالية الوطنية العربية فى الستينيات (الوحدة والإنفصال، وحرب اليمن والتحالف الوطنى الفوقى أوفكرة التزاوج بين الطبقات بتآلف عينات منها)، وربما أوحى للكاتب بفكرة السلام، حين شرع فى إستلهام الحادثة التاريخية الشعبية فى صياغة درامية ملحمية معاصرة. فلقد قامت ثورة اليمن وتدخلت أطراف ثلاثة فى أحداثها (النظام المصرى) مؤيداً (والنظام السعودى) مناقضاً مناهضاً، (والجيش اليمنى) محدثاً الثورة وصاحبا لها بعد قتله لملك اليمن، وغاصبها. والعدل يقضى بأن يحكم اليمن أبناؤه، أصحاب المصلحة الملحة إجتماعياً والمؤهلون لأحداث تغيير جوهرى لصالح الطبقات التى يمثلونها، فى حين أن العدل صعب التحقيق لتدخل طرفين فى مجرى الصراع بين القديم والجديد فى اليمن. ومن هنا برزت فكرة السلام كمدخل وحيد لتحقيق فكرة العدل.

وفكرة السلام تتحقق فى المسرحية بترك طرفى الصراع (المحور والمحور المضاد) لخيوط الصراع جميعاً فى يد الثورة الوليدة التى يرمز لها فى المسرحية (هجرس) وفى الواقع المحيط آنذاك على المستوى المعاصر (ثورة اليمن)، وبهذا يتحقق السلام. فكأن الكاتب يريد أن يقول فى النهاية إن العدل يتحقق – فقط – بإحلال السلام الذى يتم

بإنتفاء فعل الأطراف التى أنتفى حقها بفتوة الوليد الشاب، وموت دورهما العدائى موتهما كمحاربين - فموت حوارهما المسلح - يحقق السلام، ويعطى الحق لصاحبه، وبذلك تتحقق العدالة.

إذا فالفكرة الثانية يتوقف تحقيقها على تحقيق الفكرة الأولى. على ذلك فطرح فكرة (العدل) أولاً - فى المقدمة - ثم طرح فكرة (السلام) فى النهاية بسقوط عنصرى الحرب القديمين، وتسلم ابن الأخ والأخت للأمر فيه إقامة للعدل. وهو عدل توفيقى!!

وهذا على أية حال، مجرد تفسير وضع فى الإعتبار: البيئة والوسط المحيط والظروف الإجتماعى والتاريخى الذى أنتج فيه الفنان (الفريد فرج) هذا النص معادلاً موضوعياً لواقع سياسى عربى (أحداث ثورة اليمن).

ولئن وجد د. حجاجى، الفنان (الفريد فرج) متأثراً بفكرة العدل فى مسرحية (هاملت) شكسبير، فنحن نؤيد ذلك، بل نضيف إليه أن الكاتب قد تأثر أيضاً بـ (هاملت) فى عمل آخر له: (سليمان الحلبى) حيث جسد لنا (سليمان) تماماً كـ (هاملت) مهموماً بفكرة العدل، وليس هذا فقط، فلقد نجده متأثراً بأحد مشاهد مسرحية (اليكترا ليوربيديس)، حيث يلتقى البطل (أورستس) مع أخته (اليكترا) على قبر أبيهما (أجاممنون)، وكذلك يفعل (هجرس فى الزير سالم).

"يسير هجرس حتى قبر كليب فيلتقى بأخته يمامه الهاربة من جساس يريد تزويجها بإبنه (زيد) فتتعرف (اليمامة) على (هجرس) وتخبره عن حقيقة نسبه"[1] ومن المعروف أن (ايجسوس) فى مسرحية (اليكترا) وهو عشيق أمها (كليتمنسترا) قد أرغم (اليكترا) على الزواج من فلاح يونانى - بغض النظر عن كونه لم يضاجعها. وهو متأثر بـ (هاملت) أيضاً، حيث جعل (الزير) "يتجه بعد كل معركة إلى الجبل ويلتقى هناك بشبح أخيه". ففى هاملت يظهر شبح الوالد لابنه ليحضه على الثأر، ومن قبله كان شبح (لايوس) والد (أوديب): (سينيكا) يفعل ذلك، ولم يتهم شكسبير باقتباس فكرة (سينيكا). ومشهد قتل (حسان) متأثر فى رأيى بمشهد إغتيال "رومولوس" فى مسرحية دورينمات (رومولوس العظيم)[2].

---

[1] الزير سالم ص ٦٢.

[2] يرجع إلى النص فى ترجمة أنيس منصور سلسلة مسرحيات عالمية ع٩. أول يوليو ١٩٦٥.

وهـذا لا يقلـل بحـال من قيمة المؤلف ونبوغه، ولكننا نوردها لنؤكد أن التأثير لا يحسـب عـلى المؤلـف أو الفنان طالما أنه قد صبغ ما أخذه بصبغة عواطفه وأضفى عليه من إيقـاع ذاته، وذات مجتمعه، ووظف العنصر توظيفاً جديداً في عمله بحيث يصبح جزءاً من النسـيج العـام للعمـل. فعـل الفـريد ذلـك * وكذلـك فعـل كـل العظمـاء بدءاً من هوميروس واسـخيلوس وسـوفوكليس ويوروبـيديس وارسـتوفانيس، والمعرى ودانتى وشكسبير وكورنى وراسين وبريخت.

---

* اتيحـت لـى فرصة فى عام ١٩٦٩ – حيث كنت منتدباً مخرجاً مسرحياً فى الثقافة الجماهيرية أن أسأل الفـنان الأديب (الفريد فرج)، وكان آنذاك مديراً عاماً لقطاع السينما بذلك الجهاز حول ما إذا كان يلغز بالزير سالم بديلاً لعبد الناصر حيث أزهقت أرواح كثيرة بسبب قرار فردى (حرب اليمن) فأجابنى (إذا كنـت فهمت ذلك فأنت حر فى فهمك، فأنا لا أؤيده ولا أنفيه، ولكنى حين أعود إلى التاريخ ليس خدمة للتاريخ ولكن خدمة للعصر الذى نعيشه).

الباب الثانى

إيقاع اللغة فى المسرح



الفصل الأول

الإيقاع ولغة الحوار فى المسرحية النثرية

الفصل الأول

الإيقاع ولغة الحوار فى المسرحية النثرية

إيقاع اللغة :

لما كانت اللغة هى الوسيلة الأساسية التى نيط بها تحقيق الفكر؛ ولزم هذا الفكر إيقاع ما؛ نبض بإيقاع ذات المفكر متوحداً مع نبض إيقاع مجتمعه، فلابد من توافق إيقاع اللغة مع كل من إيقاع الفكر الذى تقوم بتوصيله، وإيقاع ذات المفكر متوحداً مع ذات مجتمعه. على أن تتوحد هذه الإيقاعات جميعاً فى وحدة إيقاعية نابضة بإيقاعات الشخصيات، ولغة كل منها، وحركاتها التعبيرية فى النص المسرحى، مضافاً إلى ذلك: إيقاع المخرج الذاتى، وإيقاعات الممثلين والمصممين والفنيين كل على حدة، نابضة جميعها بإيقاع عام واحد، متوافق مع إيقاع مجتمع الجمهور المتغير من ليلة عرض إلى ليلة عرض أخرى. ذلك الإيقاع الذى يتعين على المخرج خلقه.

هذا ولاشك أن إيقاع اللغة فى المسرح النثرى، مختلف عنه فى المسرح الشعرى إلى حد ما. لذلك، ففى هذا الباب ننظر فى طبيعة الإيقاع فى كل منهما على حدة للوقوف على طبيعة الإختلاف بينهما.

إن اللغة فى النص المسرحى هى لغة الحوار فى الأساس، سواء أكان الحوار بالشعر أم بالنثر، بالفصحى أم بلهجة عامية. بالإضافة إلى لغة السرد – إن وجدت – ولغة الإشارات أوالتوجيهات.

واللغة فى العرض المسرحى ليست لغة الصوت فقط، ولكنها لغة الصوت البشرى ولغة الصوت الآلى: (مؤثرات صوتية وموسيقية)، ولغة الصمت أيضاً، ولغة الضوء، ولغة الظلام، ولغة الألوان والظلال، ولغة الحركة والإشارة واللمسة، تلك التى يتحتم تدفقها تدفق الدم إذ يدفع فى جسم الكائن الحى المتنامى *.

إيقاع الحوار فى النص المسرحى :

---

* ويحدد إيقاع اللغة فى المسرح حسب نوع اللغة نفسها هل هى كلامية أم تأثيرية أم حركية بحته مثلما هو واقع الحال فى فنون الباليه أو فنون مسرح الحركة البحتة مسرح الرقص المسرحى أو مسرح الصور ولغة الجسد.

يـرى توفـيق الحكـيم أن مـنطق الحوار هو منطق الشعر سواء أكان الحوار بالشعر المـنظوم أم بالشـعر المرسـل: (الأقرب إلى النثر) أم بالنثر. سواء تقيد بالواقع أم تقيد بعوالم علويـة لامتناهـية. وهـو يختلف لوناً وطبيعة وروحاً، وطريقة بإختلاف طبيعة العمل الفنى [1].

وأنـا أفهـم كـلام الحكـيم – هـنا – عـن إخـتلاف لـون الحـوار وطبيعته وروحه وطريقـته عـلى أسـاس أنـه كـلام عـن إيقاع لغة الحوار، إذ أرى اللون يقصد به العاطفة، والطبـيعة يقصـد بهـا: الحـركة النفسـية والمزاجـية للحوار، والروح يقصد بها: ذاتية الألفـاظ فـى الحـوار، والطـريقة: يقصد بها حالة الخصوص (السرعة أو البطء أو التوسط مع الحدة أو اللين، الإرتفاع أو الإنخفاض).

وهى بعض العناصر المكونة للإيقاع. غير أنى أضيف إليها عشرة عناصر وهى: (الـتوازى – الـتكرار – عـدم مطابقـة الصوت للحركة – مطابقة الصوت للحركة – تفاعل الصوت مع الحركة – الرمزية – التناقض – الترابط الزمنى – التوقع – المباغتة) .

عناصر الإيقاع فى الحوار المسرحى

لاً : العاطفة :

الكـلام عـن العاطفـة كـلام عـن الدافـع الكـامن وراء التعـبير، كـلام عـن الـنفس الداخلـية، أى عـن المشـاعر والعواطف التى يتلون بها القول أو الفعل فيستحق أن يوصف بالتعبيرية.

ويمكنـنا الـتعرف عـلى طبـيعة هـذا العنصر (العاطفة) من خلال انفعالنا بكلمات الحـوار. فأنـا كمشاهد مستمع فى آن .. انفعل إنفعالين بإزاء مشهد واحد. أحدهما انفعال موسـيقى والآخر شخصى. الأول يولده الإيقاع الخاص بالمادة الفنية المرسلة عن طريق اللغة المسرحية:

(الحـوار المـنطوق، الحـركة، الإشـارة المعبرة، وكلها مسموعة ومرئية فى وقت نطقها وفى وقت تجسيدها).

---

[1] توفيق الحكيم – فن الأدب القاهرة – ط – الآداب بالجماميز ص ١٤٣.

يقول جان برتليمي : "إن للكلمات قيمة موسيقية خاصة بها، ومستقلة عن معناها" [1] وأضيف إلى قوله: إن لكل عنصر من عناصر اللغة المسرحية قيمته الموسيقية الخاصة به، والمستقلة عن معناه. وهذه القيمة الموسيقية هي التي تولد العاطفة. كما أن لكل عنصر منها قيمة شخصية مولدة عن إيقاع ذات المتفرج المستمع.

ومعنى هذا أننا نقول إن للإيقاع عناصره المؤثرة ومنها العاطفة التي يكتسي بها اللفظ أو الحركة أو الإشارة، كما أن للإنفعال عناصره أيضاً، تلك التي تتوافر مع عناصر الإيقاع الذاتي للمتفرج المستمع، فيحدث التأثر. لذا يجب أن يتوافق عنصرا العاطفة في كل من الإيقاعين – عند المؤثر حتى يمتع؛ فيسهم في يسر الإقناع، وعند المتأثر أيضاً، الأمر الذي يسبب له الإستمتاع، ومن ثم يسهم في سهولة تحقيق الإقتناع.

ثانياً : الإنفعال الموسيقى :

الإنفعال الموسيقي لدى المتلقي مشاهداً أو مستمعاً أو لدى من إجتمعت لديه المشاهدة والإستماع سببه في المقام الأول لغة الإرسال أو لغة التأثير، وأهمها الملفوظ أو الصائت وهو هنا في المسرحية، الحوار– بطبيعتيه العامتين (الأدبية والفنية).

والإنفعال الموسيقي لايكون شرطاً من شروط التلقي بالمشاهدة أو الإستماع فحسب بل هو قبل ذلك شرط من شروط الإرسال باللغة أو بالصورة أو بكليهما. يقول رودان "ماالذي يحي الصورة إلا العاطفة، لكن أشد العواطف حيوية يصاب بالشلل إذا لم يكن صاحبه عالماً بشؤون الأحجام والنسب والألوان" [2] .

وفي حالة الحوار يكون إنفعال الكاتب المسرحي موسيقياً على أوضح ما يكون هذا الانفعال الذي يتولد عن قوة الدفع العاطفي داخل الفنان، تلك التي يبثها في حواره، أو تمتص رحيقها من شرايينه ألفاظ شخصياته المسرحية الحية، بمعنى أننا لانرى إنفعال ذات الكاتب موسيقياً في الحوار، ولكننا نرى إنفعال الشخصية المتكلمة بكلامها في الحدث، تماماً كما نرى إنفعالها متمثلاً بفعلها المعبر وذلك كله إنما يتم وفق ضرورتين حتميتين :

[1] جان برتليمي– بحث في علم الجمال – القاهرة دار نهضة مصر ص ٣٠٩.

[2] د. أبو الحسن سلاّم ، مقدمة كتاب جماليات فنون المسرح الإسكندرية ، سام سكرين ، ٢٠٠٠م .

أ – الضرورة المنطقية : ما يلائم الشخصية ودوافعها من القول والفعل والتعبير بلا زيادة أو نقصان، مرتبطا بما يلائم الموقف الذي هي فيه.

ب – الضرورة المسرحية: ما يلائم المتلقي بالمشاهدة والاستماع (حضورا)

فيحقق له الإمتاع والإقناع فى يسر. وهو ما أسميناه بالإنفعال الموسيقى عن طريق ترجمة اللغة إلى صورة مدركة بالعقل، وسماع نطق الصورة المرئية بحيث يمكن لمبدعه أن يردد زهو المتنبى:

"أنا الذي نظرا لأعمى إلى أدبى وأسمعت كلماتى من به صمم "

ولربما مثلت الفقرة من مشهد مسرحية (الزير سالم) طبيعة الضرورتين المشار إليهما:

"الأول : أرو قصة سيدك للأسد يا أمير

أصوات : أحك ، تكلم

سـالم : إلى بفرسى

(يلبس الرابع رأس وجسم فرس محلى بالأجراس ويتقدم من سالم مخيّلا فيمثل أنه قد أمتطاه).

سـالم : أندفعت بفرسى إلى بئر السباع

ثـالث : كيف ماؤه

سـالم : شفاه من الخوف، تركت الفرس ونزلت البير أملأ قربتى فدهتنى شهقة الفرس وصيحة عالية قفزت لها راجعاً فوق، وإذا بسبع كاسر مال يقيس بناظريه فرسى، فأطلقت صيحة رمته على.

(يندفع أسد سالم فيشتبكان بينما يفر الحاضرون مذعورين، سالم يحز رقبة الأسد بسكينه فإذا فى جوفه عجيب المضحك يلتفت عجيب حواليه فلا يجد أحدا)

عجيب : أخجلوا أيها السادة من ضعف قلوبكم، فلست إلاعجيب مضحك مولاى الأمير.

(يدخل الندماء ينظرون بحذر ثم يتضاحكون)

الأول : أرعبتنا الله يجازيك [1].

---

[1] الفريد فرج – الزير سالم – القاهرة، سلسلة مسرحيات عربية المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ص٣٤.

والضرورة المنطقية فى هذا المشهد ماثلة مثولاً متوارياً – عن قصد – لآن المؤلف يريد أن يوقف المتلقى موقف الدهشة، لذلك فقد بنى المشهد بناء دراميا ملحمياً بحيث صور خدع الإيهام فى المشهد، فلقد أوهمنا ثم كشف لنا وسائله، التى استخدمها فى إيهامنا، حتى نكون على بينة من الأمر الذى يعرض علينا، ومن ثم ننزع عن وجداننا اعتقاد حدوث ذلك فى السيرة الشعبية (سيرة الزير سالم) وحكاية ذبحه لأسد. من هنا صاغ مشهده صياغة فيها إيهام على الإيهام.

ولقد كانت الضرورة المنطقية هى أن يبدأ (سالم) مباشرة فى قص حكايته مع الأسد والفرس، بغض النظر عن صدقها أو كذبها على المستوى المنطقى.

ولكن الضرورة المسرحية هذا أهم من الضرورة المنطقية، لأن ما يقدم هو مسرحى أولاً وأخيراً، أى يجب أن يسعى إلى تحقيق عنصر الفرجة، عنصر الإمتاع أولاً، ثم يتحقق عنصر الإقناع بعد ذلك، من خلال الإمتاع لذلك بدأ منطقياً "

" الأول : أرو لنا قصة صيدك للأسد يا أمير"

والضرورة المنطقية تفرض الرواية أى إعادة القص بطريق السرد، ولكن أين تكون خاصية المسرح حينئذ. من هنا تحتم وجود ضرورة المسرح، وهى التجسيد الحى. لذا فإن سالم لم يكتف بفكرة السرد تحقيقاً للإمتاع والإقناع فها هو ذا يرد تحت إلحاح الأصوات المجتمعة حوله أو أمامه – من صحبه وندمائه:

"أصوات : أحك ، تكلم"

سـالم : إلى بفرسى"

فهذا قد فرض على المؤلف بدلاً من الضرورة المنطقية ضرورة التوصيل المسرحى (التجسيد) "إلى بفرسى" ولكنه لم يلبس علينا بها بل عمد إلى كشفها، أو إلى عقد إتفاق بينه وبيننا كمتلقين لفنه، على تحقيق ضرورة المسرح فى مشهده هذا عن طريق إيهامنا. وانتزع منا موافقة على قبول إيهامه لنا تحقيقاً للضرورة المسرحية [1].

ولكنه على الرغم من ذلك لايمكن أن يكون منطقياً على المستوى الواقعى، أو على المستوى المسرحى (على منصة التمثيل). لأن هناك إتفاقاً بين شرفاء على عدم الغش، لذلك فإنه ما يلبث كفنان ملحمى أن يكشف عن ورقه فى هذ اللعبة أيضاً:

---

[1] الفريد فرج – دليل المتفرج الذكى إلى المسرح – كتاب الهلال القاهرة، دار الهلال ١٩٦٦ ص ١٥.

" (فإذا فى جوفه عجيب الضحك يلتفت عجيب حواليه فلا يجد أحداً).

وهو لايكتفى بكشف عناصر الإيهام فى المشهد بل ينقده:

" عجيب : أخجلوا أيها السادة من ضعف قلوبكم، فلست إلا عجيب مضحك مولاى الأمير) ونحن كمشاهدين ندرك منذ إتفاق المؤلف معنا - فى دليله إلى المسرح - على لعبة الوهم ولكن مشاهدى (سالم) فى مشهد (الأسد) وقعوا فى الوهم. فلقد صدقوا ما يجرى أمامهم لأنهم انبهروا به، ولكننا لم ننبهر، لقد أعجبنا به ولم نصدقه. أعجبنا بوسائل المؤلف وطرق التنفيذ. بالشكل الذي صاغ فيه الموضوع القديم أعجبنا بالضرورة المسرحية وإزاحتها للضرورة المنطقية، بل هى لم تعد ضرورة على الإطلاق، مثلما لم تعد منطقية هذا فى عرفنا كمشاهدين عصريين لما عرضه المؤلف. ولكن من الضرورى، ومن المنطقى أن يصور المؤلف حال هؤلاء المشاهدين فى المشهد الإقتتالى بين الأسد وسالم: الندماء بعد أن تكشفت لهم حيلة عجيب وإيهامه لهم، ومن ثم فهو - المؤلف - يعلمهم، ربما تمثلاً بمطلب (أرسطو)، وربما تمثلاً بمطلب (بريخت) التعليمى، وربما تمثلاً بمطلبي المفكرين أو ربما تلبية لمطلب (هسيودس) التعليمى أيضاً.

(يدخل الندماء ينظرون بحذر ثم يتضاحكون)

فالموقف التعليمى يتضح فى ضحكهم على مواقفهم السابقة، مواقف التصديق الآلى بالوهم فالضحك نوع من النقد الذاتى يمارسه الندماء، وهو موقف تعليمى تحده حدود الموقف والضرورة المنطقية فى المشهد:

" الأول : أرعبتنا الله يجازيك". فهذا حكم منهم على موقفهم السابق، بعد أن أتضحت لهم أبعاده.

ولربما مثل هذا الموقف الأخير فى هذا المشهد - موقف الندماء - وهم يشاهدون أعادة تجسيد الحدث الذى كان قد وقع بين الزير سالم والأسد خير تمثيل فهو يصور طبيعة الموقف المراد من المشاهد الملحمى أن يقفه بإزاء ما يراه، وما يسمعه، بحيث يستكشف ويندهش مما يتلقى رؤية وسمعاً، ثم ينقده ويتخذ منه موقفاً.

وبعد فهذه طبيعة العاطفة التى يولدها إيقاع المشهد المسرحى عن طريق ما أسميناه بالإنفعال الموسيقى - أى الشعورى - بالمادة الفنية المرسلة رؤية أو سمعاً أو ترجمة

مـن لغـة إلى صـورة وسمـاع نطـق الصـورة المرئية عـن طـريق الإدراك العقلى، كما نراه فى الصورة المعادة الآتية:

شـــاب : اتغلبت يا شاطر اتغلبت [1].

زغلـول : (وهو يغطى على الكتف بنظرة إشفاق) أنا عايزه بوجك يا على ... أنا عيزة بوجك [2].

"شـــاب : تلعب كمان دور"

ولنا أن نلاحظ طبيعة لغة الحوار، وخاصية الألفاظ، والحالة التى صيغت بها من أجـل أن تعطيـنا خصوصـيتها. فهـذا كلام داخلى. وهو (مونولوج) داخلى يدور فى أعماق (عـلى الكـتف) ولكـنه ملفـوظ (فـى حلقـة السـمر) بلسان اختيار "زغلول" حالة تشخيصه لشخصـية عـلى الكـتف " على مرأى ومسمع من الأخير. ويتأكد صدق ذلك الزعم بمراجعة مـا يحدث من "على الكتف" كرد فعل، وهو ينظر إلى صورته منتقدة على وجه زغلول وفى تعـبيراته وحـركاته الـتى هـى حـركاته هـو وتعـبيراته من وجهة نظر "زغلول" وهو يصيخ السمع إلى كلماته المصورة على لسان "زغلول" .

"على الكتف يتحرك برأسه حركة صغيرة حتى يمكنه مشاهدة زغلول"

"على الكتف يتأمل راحتيه فى ألـــم"

"على الكتف يقذف برأسه إلى الوراء متوجعاً"

"على الكتف: (صارخاً وهو ينهض على قدميه)" [3]

ولآن "عـلى الكـتف" وجـد مـا بداخله مترجماً بالتجسيد رؤية وسماعاً لذا (وقف صـارخا). لأن الألفـاظ والتراكيب المستخدمة مشتعلة بالعاطفة والذاتية والمراجعة دلت على أنها خاصته، خاصة حالته التى هو عليها.

حـتى مـع محـاولات الكاتب اللجوء فى عزوبة تامة إلى عنصر التغريب بقطع أو محاولة قطع إندماج زغلول فى تشخيصه لشخصية "على الكتف" وفى محاولة فك إشتباك "على" مع إنفعاله، حينما صرخ واقفاً:

---

[1] حيث أن هناك من يلعب السيجة، من الشباب

[2] محمود دياب – ليالى الحصاد، سلسلة مسرحيات عربية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٥٩ وما بعدها.

[3] محمود دياب، المصدر نفسه والصفحة.

" شاب ٢ : اتغلبت يا شاطر اتغلبت"

إلى جانب تأكيد حالة الخصوص في الموقف السابق على هذه اللفظة " اتغلبت يا شاطر" فهذه اللفظة لها إيحاءاتها التى تؤكد حالة فى الأحداث وكأنها بمثابة "خط بلون أحمر" تحت هذا الموقف كله.

ثالثاً : التوازى فى الحوار :

هو توازى ألفاظ معينة فى الحوار بحيث يؤدى ذلك إلى قيام رابط موضوعى مطلوب كما يؤدى إلى قيام رابط درامى بينها. وهكذا ينطبق على الأحداث، وعلى الشخصيات كما ينطبق على فقرات الحوار.

وهى وسيلة فى النص المسرحى، بل فى العرض أيضاً من الوسائل الفعالة والمؤثرة، وهى من أكثر وسائل الصياغة فى الأحداث والحوار إثارة للمتفرج، خاصة عند خلق حالة من الترقب.

ولربما أوضحت فكرتى عن طبيعة التوازى فى الحوار كعنصر من عناصر الإيقاع، بنص من مسرحية (رحلة خارج السور) [1] التى أستطيع أن أتمثل منها أربعة ألوان من أشكال التوازى: **التوازى فى الفعل – التوازى فى تركيب البناء اللغوى فى اللفظ وفى المعنى – التوازى فى الحدث.**

أ ــ التوازى فى الفعل : حيث يتوحد الفعل عند شخصيتين مع اختلافهما.

"سليم : وقال لك ايه يا عجيب بك

عجيب: أنا قلت له شوف... لو كانت أخلاقك كويسة ماتخافش من حاجة"

فالألفاظ تتوازى أى تسير فى خطين متوازيين، هناك تطابق فى الفعل وهو (القول) ولكن هذا التطابق على البعد. فكلا المتطابقين يسير فى خط مجاور للآخر: "قال لك" و "قلت له". وهذا الفرق يؤكد طبيعة الفاعل المختلفة، وهى الماثلة فى الضمير المقدر الغائب فى حوار "سليم" (قال) عن طبيعة الفاعل المختلفة عنها، وهى الماثلة فى (تاء الفاعل) فى حوار (عجيب): "قلت" مع أن الفعل واحد فى الحالتين، وهو القول.

[1] د.رشاد رشدى – رحلة خارج السور – المسرحية عن مجلة المسرح القاهرة، تصدر عن هيئة الإذاعة والتلفزيون والسينما والموسيقى والمسرح، ط الاهرام ١٩٦٤. ص ٥٣

ب - التوازى فى تراكيب البناء اللغوى:

وهـذا أيضـاً نوع من التوازى فى تراكيب البناء اللغوى فى الحوار، نراه فى حوار (زاكية) و (أبى العيون):

"زاكية : باشوفه

أبو العيون : فين الحلاوة يابت (يتحسس جيوبه) بتشوفيه فين؟

زاكية : فى الجنينة .... حلاوة إيه

أبو العيون : الحلاوة بتاعتى.. بيعمل إيه فى الجنينة

زاكية : بيتمشى طول الليل

أبو العيون : أنت كلتى الحلاوة. بيعمل إيه طول الليل

زاكية : بيتمشى قلت لك

أبو العيون : وأنت بتتفرجى عليه. طيب روحى (يدفعها)

زاكية : أروح فين. يوه

أبو العيون : روحى هاتى الحلاوة

زاكية : ما كلتها

أبو العيون : كلتيها. تموتى يابت

زاكية : أنت اللى كلتها"

فهـذه الصـنعة الـبادية فـى تراكيـب الحوار بفعل التقديم والتأخير فى ردود كل مـنهما عـلى الآخـر تشـكل عنصـراً إيقاعـياً منطقياً. حيث تداخلت حركات الردود تقديماً وتـأخيراً بشـكل مركـب يوجـد نوعـاً من الإيقاع المركب. ولقد كان يمكن للمؤلف أن يرتب ألفـاظ الحـوار ترتيـباً منطقـياً فـى الغالـب، وتركيـباً مـتوازياً قلـيلاً إذا كان ذلك التركيب المـتوازى يحقـق حـالات الشخصـية وجوانبها المختلفة. ولكن لأنه يصنع جمل الحوار فى تـواز مركـب عـند كـل مـن الشخصيتين فهو يصنع إيقاعاً فيه من الملل الكثير. خاصة وأن لكـل شخصـية طبيعـتها الخاصـة التى تستوجب تراكيب خاصة ومختلفة عن تراكيب كل مـنها، مـن حيث الالفاظ ومخارجها وهو مالم يوجد فى مثل هذا الحوار، الذى يدور حول موضـوعين أساسـين (السـؤال عـن مشـارك غائـب تراه زاكية) وموضوع فرعى (السؤال عن

مستهلك غائب (الحلاوة). كلاهما يتشابكان تشابكاً متوازياً، يعكس توازى الإشتباك بين وعيه ولا وعيه فى آن واحد. غير أن هذا يخصه هو، ولا يخص (زاكية).

لذلك نرى الألفاظ، والتراكيب قد توازت عنده، بين ما هو أساس وثانوى. فهذه حالة من التوازى المركب.

ج ـ التوازى فى اللفظ والمعنى :

ثم هناك التوازى فى اللفظ وفى المعنى، ومثاله :

"عجيب : أقوم بقى (يقف) موش جاى يالبيب بك

لبيب : أقوم معاك

أصوات : نقوم كلنا (يسيرون نحو الباب)

فلفظ عجيب، هو لفظ لبيب، وهو أيضاً لفظ المجموعة. واللفظ عند أى منهما له نفس المعنى وهذا ما أطلقنا عليه التوازى البسيط.

د ـ التوازى فى الحدث :

ومثاله فى نص مسرحية (الملك لير)[1] .

فتلك المشاهد الدائرة بين (لير) وبناته، حيث تجسد العقوق فى مقابل العطاء بلا حدود. وعلى التوازى معها تلك المشاهد الدائرة بين (جلوستر) وبين ولديه (ادجار وادموند) (الأول ابنه الشرعى).

والتوازى فى الحدث أيضاً فيما يقع على " لير" من عقاب طبيعى جزاء فعله بابنته الصغرى المخلصة (كورديليا) وجزاء فكرته المتهورة بتقسيم ملكه الموحد على بنتيه مع حرمانه (كورديليا) من القسمة، حيث شرّد وجن وسلب ملكه. وكذلك يتوازى الجزاء الذى وقع على جلوستر مع جزاء لير، حيث عوقب عقاباً طبيعياً بأن فقأ "كورونوال" زوج "جونوريل" ابنة لير – عينيه، وهو ما يقابل ظلمه لابنه الشرعى "إدجار" إلى جانب أنه سلب ممتلكاته ومقاطعاته.

---

[1] أنظر شكسبير – الملك لير – ترجمة د.فاطمة موسى. مسرحيات عالمية. القاهرة المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر.

ولقد إستتبع هذا التوازى المركب للأحداث فى مسرحية (الملك لير) فى لغة الحوار، توازياً فى الشخصيات، وكذلك يوجد بعض تناقض فى هذا اللون من التوازى المركب.

رابعاً : التكرار فى الحوار :

ومن عناصر تكوين النمط الإيقاعى (التكرار) حيث يتكرر لفظ ما أو جملة ما فى الحوار الدائر بين طرفين أو فى (المناجاة)، وكذلك عند تكرار موقف معين عدة مرات، أو تكرار فعل ما أو تعبير ما.

وقد رأيت أن التكرار ينقسم إلى عدة أقسام أو أشكال: **تكرار لا إرادى وتكرار آلى وتكرار إسترسالى وتكرار (لازمة)، وتكرار إستيعاضى.**

أ - التكرار اللفظى اللا إرادى:

ونعرض له من خلال مسرحية (الشر يستطير)

"الأريكا :ماذا سأفعل . ماذا سأفعل . ماذا سأفعل

المربية : نامى. أنى أريد أن أنام

ألاريكا : أنام.. أنام"

فلفظ "ألاريكا" يتكرر لا إرادياً، تعبيراً عن حالة من الضياع التى تعيشها الشخصية فهى تبدو هنا، وكأنها منومة مغناطيسياً.

ب - التكرار الآلى:

وهو نوع من التكرار الواعى المقصود – وهو هنا ليس تكراراً لفظياً، ولكنه تكرار حالة تجسدها الكلمات، وهو يعتمد على التوهم. ومثاله من المسرحية نفسها [1].

"المربية : أغمضى عينيك. أزعمى لنفسك أنك تحصين رتلاً من الخراف يمر أمامك، خروف، إثنان، ثلاثة، أترينها تغيب وراء الحاجز الأبيض.أربعة خراف، خمسة ، ستة ، سبعة ، ثمانية، أربعة عشر، خمسة عشر، أحصيها واحداً واحداً، حذارى من الخطأ فى العدد، أترينها.

---

[1] أوديبرتى –الشر يستطير ترجمة د.نعيم عطية. من المسرح العالمى ع.١٢الكويت المجلس الوطنى للثقافة سبتمبر ١٩٧٩.ص٣٧

المربية (تولون) تريد من "ألاريكا" أن تتوهم، و "ألاريكا" بآلية تامة تستجيب ومن ثم تشرع بتكرار فعل "تولوز" العجوز فتتوهم ربما بديلاً عن الوهم الذى تعيشه، حيث أرسلها أبوها الملك "سلسنتنيك" للزواج من ملك مملكة (الغرب) الغنية، دون رغبة صريحة منها، ودون أدنى حد من المعرفة بينهما فهو زواج ملكى شبيه بزواج "لويس" ملك فرنسا من "لويزا" أميرة بولندا على المستوى التاريخى [1].

"ألاريكا : ها هى تمر أمامى. صوفها منفوش، وحوافرها وردية، زاهية،
ها أنذا أبصر فى الجمع من له شارب أسود، ومن يدب على عكازات.
حسناً جداً. الشعور جعداء، الكفوف وردية زاهية. للبعض شوارب
سوداء، والبعض على عكازات يسير.

المربية : شوارب. عكازات، . ليست تلك خرافاً إذن

ألاريكا : آه، كلا.. بل جنود قدامى هم، أجل، جنود قدامى. ضباط. يالهم من أطفال.

المربية : رجال، ليكن هذا سواء أكانوا رجالاً أو خرافاً، أحصيهم، فالأمر
سيان، لا تدعى أحداً يفلت منك وإلا وجب أن يبدأ العد كله من جديد.

ألاريكا : ثلاثة وخمسون، أربعة وخمسون، ستة وخمسون، سبعة ، ثمانية،
تسعة، ستون، واحد وستون . أوه..

وهكذا، فإن المربية تريد الأميره أن تتلهى – بالعدّ حتى تنام فلا تفكر فى أمر زواجها حتى لا تتراجع عن الوصول إلى بلاد ملك الغرب "جوفييه" لأن ذلك داخل فى صميم عملها التآمرى مع كاردينال الغرب، والأميرة تستجيب فتكرر الفعل بألفاظ قريبة.

ج ـ التكرار الإسترسالى:

ويتمثل فى موقف ما يتكرر أكثر من مرة أو فكرة تتردد أكثر من مرة مع بعض تنوع، وذلك بقصد توضيح هذه الفكرة أو توكيد ذلك الموقف.

"ألاريكا : بين الرجال حيوان

المربية : أى حيوان. أحد الخراف التى كنا نتحدث عنها منذ لحظة.

---

[1] يمكن الإستزادة من ذلك بالرجوع إلى مقدمة المسرحية نفسها.

ألاريكا : كلا يادادة، أنه ثور.. ثور ذو لون أحمر وقرون خضراء. ثلاثة قرون ياله من ثور غريب. له عينان كبيران سوداوان. ياآلهي. كم يبدو حزيناً إنـه حـيوان داخل البشر، ولكن البشرية داخلة فيه أيضاً"

وهكذا يتكرر إسترسالها فى التوهم بالتخيل : تخيل مع تصديق.

د ـ التكرار (اللازمة):

وهـو تكـرار لفظـة أو عـبارة معيـنة على لسان إحدى الشخصيات، بحيث تصبح (لازمة) تعودها.

ومـثاله ثابـت فـى نـص مسـرحية (اتفـرج ياسـلام) [1] فـى تـرديد "وداد" لعـبارة "يامسلمين يا أهل الله عاشق على باب الله" ، وكذلك فى ترديد "وفاء" لعبارة: "قـد أيـه الشـوق جمـيل.. مهمـا كـان الليل طويل"، وذلك بين الحين والحين على امتداد النص. ومثاله فى حالة "المارشال" فى "الشر يستطير" [2] .

"المرشال : اذكر أننى فى أربعة وتسعين، أكانت أربعة وتسعين أم خمسة وتسعين".

"المرشال : على مبعدة فرسخين أو ثلاثة فحسب من مدفع لوفين، أكان لوفين أم دينان".

"المرشـال : وفجـأة تعرفـت علـيها، كانـت واحـدة أسمهـا بريجيت،أكانـت بريجيت أم جيرترود".

"المرشال : جيرترود، تعرفت عليها من أظافرها. أكانت جيرترود أم بريجيت".

ومثاله أيضاً فى المسرح المصرى تكرار شخصية "أيوب" فى مسرحية "الجوكر": "أنتوا علىّ ولاّ إيه" وفى غيرها كثير ومشهور.

هـ - التكرار الإستيعاضى:

وهـو باستعاضـة التعـبير بحركة أو لمسة أو إيماءة أو إشارة عن التعبير بالكلمة أو باستعاضة الصمت عن الصوت. ونمثل لهذا النوع من التكرار بموقف من (شمس وقمر). [3] •

---

[1] د.رشاد رشدى. إتفرج ياسلام. سلسلة المسرحية ع٨ عن مجلة المسرح المصرية ط الأهرام. سنة ١٩٦٦

[2] المصدر المشار إليه فى ص ١٠٠ أنظر فى ص ٥١. وما بعدها.

[3] توفيق الحكيم – شمس وقمر – بيروت دار الكتاب اللبنانى ص ٦٦.

• وهى المسرحية التى مثلت فى المسرح القومى المصرى باخراج فتوح نشاطى وبطولة سناء جميل؛ وعبد الله غيث تحت اسم (شمس النهار)

"شمس : لا.. أسمع لى .. أنا متنازلة عن التفاحة الثانية.. سأكتفى بواحدة.. مبسوط.

قمر : لا .. الآن لا تستطيعين.

شمس : حيرتنى.. لماذا لا أستطيع .. أليس من حقى أن أكتفى بتفاحة واحدة.

قمر : والثانية .. ماذا يكون مصيرها.

شمس : وما شأنى أيضاً بمصيرها.

قمر : الآن وقد قطعت لابد أن يكون لها فائدة.

شمس : كلها أنت ..

قمر : أنها من نصيبك أنت.. أنت المسؤولة عنها.. أحتفظى بها كما أحتفظت بالزهرة .. وكليها فى وجبة آخرى.

شمس : فليكن .. إسترحت الآن.

قمر : نعم (يقضمان فى صمت)

ولأن إيقاع اللفظ تباطأ واحتدت درجته، وقلّ نبره حتى وصل إلى مقطع لفظى واحد " نعم" وبها أنتفى دور اللفظ مع استمرار الحالة النفسية التى تحكم الموقف بين (شمس) و (قمر) لذلك استعاض المؤلف عن اللفظ بحركة قضم التفاحة بفعل " شمس" وبفعل "قمر".

وهذه الإستعاضة الإيقاعية هى فى حقيقة الأمر تكرار. فحركة القضم ودرجة الحدة فى النبر الناتج عن القضم تساوى لفظة (نعم) تماماً، فى درجة الحدة نبراً وزمناً. فهى فى الحقيقة تكرار نبرى وزمنى ودافع ودلالة. فـ (نعم) تلك أشبه ما تكون بالقضم: حركة فتح الفكين وأطباقهما مع لفظة (نعم) تتكرر مع حركة فتح فكّى الحنك العلوى والسفلى، وأطباقهما عند القضم.

خامساً: مطابقة اللفظ للحركة :

والحركة فى النص ماثلة فيما يوجد من إرشادات فى النص. ونمثل لذلك بفقرة من نص مسرحية (الحاكم بأمر الله) [1].

---

[1] إبراهيم رمزى - الحاكم بأمر الله. روايات الهلال ع٣٩٨ القاهرة مؤسسة الهلال فبراير ١٩٨٢ ص ٩٠.

"الحاكم : مسعود (يدخل فى الحال من تحت الستار) أعلها بالسيف البتار. أسلمها الآن إلى أحد أعوانك. أسرع قبل صعود الفضل.

سلمى : لعنة الله عليك من خليفة مجنون. ولعنة الله على شعب أنت ملكه.

مسعود : (يجرها من شعرها) صــه.

فحركة جر مسعود لسلمى من شعرها تطابق صوته للفظة "صــه"؟

فقد يتطابق اللفظ مع الحركة كما رأينا. وقد يتطابق اللفظ مع اللفظ وقد يتناقضان. ويشكل ذلك عنصراً من عناصر صنع الايقاع فى الصورة.

سادساً : عدم مطابقة اللفظ للحركة :

قد تسبق الحركة اللفظ، وقد يحدث العكس فلا يتطابقان. ونمثل لذلك من النص، نفسه :

"الحاكم : ويحك أتقتليننى. إلق الخنجر من يدك يا فاجرة .

ست الملك : إنما يلقى فى صدرك وفى فؤادك (ترميه به فلا تصيبه)[1] .

ومثاله أيضاً مشهد (الخرساء) فى مسرحية (الأم شجاعة) [2]حيث هاجم الجنود (الخرساء) فى مسرحية (الأم شجاعة) البائعة الجوالة فى ميادين القتال حين تصعد إلى أعلى السطح، وتدق طبلة بتتابع فتصاعد يفقد الجند صوابهم.

فحركة الجند غير مطابقة للغة القرع على طبلة البنت، وحركة البنت، الخرساء عند قرعها للطبلة غير مطابقة للفظها، ذلك لأنه منتف أصلاً على المستوى الظاهرى. ولكنه موجود فى إيقاعها الداخلى الذى يجسده صوت القرع.

فهى إذن منضبطة الفكر والحركة دون اللفظ. لأنها محكومة بدافعها، وهو تنبيه أمها وأهل المدينة بوجود الجند فى القرية المجاورة، حيث جاءوا لأخذ الشبان بالقوة لتجنيدهم وقودا للحرب الأهلية :

(كاترين تجلس على السطح وتبدأ فى دق الطبل الذى أخرجته من تحت المريلة)

الفلاحة : يانبى ، دى بتعمل إيه

الفلاح : دى اتجننت

---

[1] المصدر نفسه ص ٩٠.

[2] بريخت. الأم شجاعة. ت. سعد الخادم. القاهرة ط. الدار المصرية ص ١٣٩ وما بعدها.

الفلاحة : أطلع نزلها بسرعة (الفلاح يسرع ناحية السلم ولكن كاترين ترفعه إلى السطح) " كاترين تحملق فى الفضاء ناحية المدينة وتواصل الدق".

الضابط : (يرجع مسرعاً ومعه جنوده والفلاح الشاب) أنا حا أفرمكم.

الضابط : (إلى أعلى) أنا بأمرك أرمى الطبلة تحت (كاترين تواصل الدق).

سابعاً : تفاعل الصوت مع الحركة :

أود أن أشير إلى أن عنصر التفاعل الصوتى مع الحركة أفضل فى بعض الأحيان فى تكوين نمط إيقاعى من تطابق الصوت والحركة، ونمثل له بإفتراض خروج جماعة من العمال أو الجماهير الشعبية فى مظاهرة حيث تنهزم أمام جنود السلطة، فينقطع بذلك صوتها ولا يصدر عنها إلا حركتها المتفرقة الذليلة. فى حين أن أبله كان فى المظاهرة مازال يهتف بتقطع. ففى هنا يظهر التفاعل بين الصوت والحركة، حيث يعبر صوت هتافه عن امتداد الأمل فى النصر برغم الهزيمة الثابته فى حركة الجماهير المنكسرة [1].

وفى المنظر الثانى من الفصل الأخير من مسرحية (الزفاف الدامى) [2] نرى العريس، يقول كلاماً يدل على شئ فى حين أن حركة الخادمة المتخبطة تعبر عن عكس الذى يقوله تماماً. فصوت العريس أو لفظه يسير وفق إيقاع مناقض تماماً لإيقاع حركة الخادمة، مع أن الموقف واحد، وهو إنهاء مراسم الزفاف الأخيرة.

"الأم : لن أكون وحدى. إن رأسى حافل بأشياء كثيرة، وعامر برجال وألوان من الصراع.

العريس : ولكن هذا الصراع لم يعد له الآن محل.

(تدخل الخادمة مسرعة وتجرى ثم تخرج من باب صدر المنظر).

فلقد توافق لفظ الأم مع حركة الخادمة وتناقض لفظ إبنها العريس مع لفظها ومع حركة الخادمة. وفى هذا مثال على تفاعل الصوت مع الحركة (لفظ الأم مع حركة

---

[1] وهذا المثال مقتبس من موقف فى عرض لمسرحية (التشريفة) التى عرضت على مسرح السلام، من تأليف: أحمد عفيفى، وإخراج عبد الغنى زكى، حيث خرجت جماهير كفر "الغلابة" فى مظاهرة سلمية، رافعين لافتات تطالب بالعدالة ولكن الشرطة تفرقهم، ولا يتبقى منها إلا صوت ولد أبله.

[2] لوركا – الزفاف الدامى – ترجمة : د. حسين مؤنس – روائع المسرح العالمى ع٤٧ ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ص١١٣.

الخادمة) فحركة الخادمة تعبر عن امتداد الصراع فى المستقبل وهو ما ظن (الإبن العريس) أنه إنتهى بإنتهاء مراسم زفافه:

"شخصان فى موقف واحد فى الوقت ذاته-عفواً-" ثم إستدراكهما ليتكلم أحدهما.

ومثاله أيضاً فى مسرحية (أحمد شوقى) حيث يفتتح الفصل الأول بنشيد العامة بعد هزيمة "أكتيوم" :

يومــــــنا فــــــى أكتــــــيوما	ذكــــــره فــــــى الأرض ســــــار
أســــــألوا أســــــطول رومــــــا	هــــــل أذقــــــناه الدمــــــار
أحــــــرز الأســــــطول نصــــــراً	هــــــز أعطــــــاف الديــــــار
حابى : أسمع الشعب (ديــــــون")	كــــــيف يوحــــــون إلــــــيه
مــــــلأ الجــــــو هــــــتافــــــاً	بحــــــياتى قاتلــــــيه
أثــــــر البهــــــتان فــــــيه	وانطــــــلى الــــــزور علــــــيه
يــــــالــــــه مــــــن بــــــبغــــــاء	عقلــــــه فــــــي أذنــــــيه [1]

فالغناء أنتشاء بالنصر يدور فى الشوارع أمام القصر، والإعتراض على تلفيق أمر النصر وبيان حقيقة زيفه، وإعلان عدم قبول ذلك يدور فى مكتبة قصر "كليوباترا" وذلك كله يتم فى وقت واحد – تداخل زمنى.

ومثاله أيضاً ذلك الحوار الذى يسمع فى وقت واحد وفى مكان واحد ولتحقيق هدف واحد وهو من مسرحية (رجل أعمى) [2] .

"عيد : ياسلام على أكلهم .. وشربهم .. ولبسهم . (يتوقف) واللى بيرموه فى الأرض. (يتوقف) واللى مش عاجبهم .. وبيقوللو عليه وحش .. هباب .. زى بتاع الفلاحين.

قطب : (ماعاليا) ناس شبعت.

عيد : طوال النهار يأكلوا .. وبيلعبوا.

قطب : مش دارينين بالدنيا .. ضحكتلهم.

---

[1] أحمد شوقى – مصرع كليوباترا شركة فن الطباعة. القاهرة المكتبة التجارية ١٩٥٤. ص٥.

[2] شوقى عبد الحكيم – رجل أعمى – ملك عجوز ومآسى أخرى – الكتاب الماسى، القاهرة ، مؤسسة روزاليوسف . ص ٢٧٤.

عيد : فى الجنينة.

قطب : بياكلوا من أته محلولة.

الأم : ماهى لها ناس .. ناس (فترة) الدنيا.

الثلاثة يتكلمون عن شئ واحد وقد أتفقوا على وصفه، ولكن كلا منهم وإن كان اللفظ مسموعاً – يكلم نفسه، فى الوقت ذاته. من هنا كان الترابط الزمنى ماثلاً فى مثل هذا الحوار.

ومثله أيضاً فى مسرحية (الكلام):

"الأم : دا كان زمان.. وراح.. (بعده) الحبل فى أيدك .. وهو مش موجود.

(سامى يتوقف قليلاً .. فترة . للأم)

سامى : دا تحت أيدى .. أنا مارى جرجس

الأم : فى القلب

مفتاح : هيه كده .. من فوق .. م الأول

سامى : وأنا

مفتاح : أنت زيهم .. وأنا معملتش حاجه (صمت) .. وأنا زيهم

سامى : (منتحباً) تدوسونى

الأم : عايزه أشوف .. مش كده

مفتاح : كده

سامى : كبير ياكل صغير .. سمك فى البحر

مفتاح : ولازم تفضل

الأم : الشر مات

سامى : حتى العضم [1].

فسامى ليس معهم، ولكنه مسترسل فى ما يشغله داخلياً، وكلامه متصل وإن تقطع بفعل التداخل إلا أننا نستطيع أن نجربه متصلاً فيعطينا وضوحاً تاماً لفكرته، غير

---

[1] شوقى عبد الحكيم – الكلام – مجموعة ملك عجوز ومآس أخرى الكتاب الماسى، القاهرة مؤسسة روزاليوسف ص١٤٠. وما بعدها

أن هذا التقطيع المتداخل يعكس تشابك المشاعر وهو بذلك يشكل نمطاً إيقاعياً يكون مقبولاً إذا أقتصر على موقف واحد أو موقفين بما يتناسب مع الشخصيات وطبيعتها.

ثامناً :الرمزية (الإيجاز والتكثيف) :

والتكثيف شئ جوهرى فى المسرح. فكلما كان الموقف مكثفاً، والحوار موجزاً، كلما تحقق الإيقاع الأمثل فى النص المسرحى، وكذلك فى العرض المسرحى. ومثاله.

"جلوستر: هل نفيت. هذه عادته.. تعترض ينفيك عنه

كنت : قد نفانى حمقه. لكننى..
باق حمايه له.
ولرد عرشه.

جلوستر : قد أرحت النفس إذ أرسلت له : (يامليكى)
إننى رهن الفراش..
طريحه
هل تلمسنى الملك.

كنت : كان مشغولاً بلعبته الجديدة
بالخريطة. كى يقسم البلاد

جلوستر : فاعترضت كعادتك

كنت : أنفجرت
كيف لى أولك بعد مولانا الأحد..
ألف سيد
كيف أملاكى، مقاطعتى..
تقسم شذرة فى ملك ريجان
أما باقى الطين:
أصبح قطعة فى تاج بنته الكبيرة "جونوريل"..
نفس حالك هى حالى.
قد فقدنا العزّ والجاه جميعاً.

جلوستر : والعمل

كنت : عودة بالملك للحال التى كانت عليها

جلوستر : فمحال

كنت : كنت لا يعرف محال

جلوستر : تقع الأرض التى أملكها بين ساقى أمرأة

كنت : (ضاحكا) إن تضع ساقاً على ساق هلكت

جلوستر : آه قد ضيعتنا يالير. قد ضيعتنا

كنت : لير مركبة تغوص. نحن حمله الثقيل [1]

يقول د . أحمد شمس الدين الحجاجى: " الإيجاز فى المسرح لا يعنى الإختصار وإنما يعنى القدرة على التعبير بصدق عن الشخصية، والفعل المسرحى بعيداً عن السفسطة الفارغة، كما يعنى كذلك القيام بعمليه الإتصال. وإن أية عبارة أو كلمة فى استطراد قد تؤدى إلى إهتزاز الشخصية وتربك العمل الفنى" [2].

والإيجاز يخلق فى الجملة حركة كامنة، وهذه الحركة هى جوهر الإيقاع فيما. يقول (الكسندردين) [3].

"فلكل جملة فى المسرحية حركة كامنة. وفى هذا الصدد يمكن تشبيه المسرحية، عبارة عبارة، فى النص بوقفة محسوبة زمنياً، وهى تقابل السكون فى الموسيقى".

وهذا الكلام ينطبق على المثال السابق (الترجمة المعدة عن "الملك لير" والتكثيف يحمل بالضرورة شحنة موسيقية، لآن التكثيف عنصر هام فى لغة الشعر، وهو أيضاً عنصر هام فى لغة الحوار المسرحى، ذلك لأنه يتطلب بعض التقديم والتأخير والإيحاء والحذف، والتقطير. وهذا يعنى أن التكثيف والإيجاز هما وسيلة الفنان أو الأديب لصنع الرمز. فحينما يسعى الفنان إلى نقل فكرة معينة للمتفرج أو للسامع عن طريق تقطير لغوى له القدرة على الإثارة، فإنه يلجأ للرمز.

---

[1] الملك لير – إعداد الباحث عن ثلاث ترجمات مختلفة للنص الشكسبيرى : (إبراهيم رمزى – د. فاطمة موسى – د.جبرا إبراهيم جبرا).

[2] د.أحمد شمس الدين الحجاجى – المسرح واللغة الفصحى. مجلة المسرح – يناير ١٩٨٤. القاهرة الهيئة العامة للكتاب

[3] الكسندردين – أسس الإخراج المسرحى – ت – سعدية غنيم، القاهرة ، ط. الهيئة العامة للكتاب.

يقـول الحسن البصرى [1] : " وربما استعمل الرمز من الكلام فيما يراد تفخيمه من المعـانى وتعظـيمه مـن الألفـاظ لـيكون أحـلى فـى القلوب موقعاً وأجلّ فى النفوس موضعاً، فيصير بالرمز سائراً وفى الصحف مخلداً" . وهو يعلل ذلك بقوله :

"إن المحجـوب عـن الأفهام كالمحجوب عن الأبصار فيما يحصل له فى النفوس من التعظيم وفى القلوب من التفخيم، وما ظهر منها ولم يحتجب هان واسترذل. وهذا إنما يصح إستحلاؤه فيما قل وهو باللفظ الصريح مستقل" .

فهـذه هـى حـال الرمز والغرض من استعماله فى مجال الفن الأدبى، وفى مجال الفـن، علماً بأن استخدامه فى المجال المسرحى الدرامى مختلف من حيث الشكل، اذ أنه يكـون تجسيدياً، وهذا لا يعنى إنتفاء الرمز فى الألفاظ، وكلمات الحوار وإرشادات الحركة والتعـبير، ولكـن قـيمة الرمـز فـى المسـرحية قيمة كامنة فى تجسيده بحيث يتلقاه المتلقى المسرحى الحاضر.

فهـو وإن اسـتعمل فـى الأدب بغـرض (تفخيم المعانى، وتعظيم الألفاظ ليحلو ويجلّ اللفظ والمعـنى فـى القلـوب، والـنفوس وفى الصحف) إلا أنه فى المسرح، يفخم المواقف، ويعظم القيم الإنسانية لتكون سامية فى نظر المتلقى،

موضعاً وجليلة موقعاً: . ومثاله فى مسرحية (فى إنتظار جودو) [2].

"فلاديمير: ماذا فى هذه الحقيبة؟

بوزو : رمل (يجذب الحبل)"

فـالمحجوب وراء لفظة (رمل) معان وقيم كثيرة على المتلقى أن يجهد نوعاً ما فى استيضـاحها، وفـى هـذا الجهـد يكمـن الإسـتمتاع، فقد يرى واحد أن الرمل الذى يحمله (بـوزو) هـو وطنه الغائب، حيث أنه مشتت فى أنحاء العالم وضائع، بل يذهب واحد من النقاد إلى تفسير ذلك تفسيراً سياسياً، إذ يرى "بوزو" رمزاً لليهودى التائه، الباحث عن : "أرض الميعاد". [3،4،5]

---

[1] الحسن البصرى – أدب الدنيا والدين – القاهرة، المطبعة الأميرية ببولاق، ص ٤٤.

[2] صمويل بيكيت : فى إنتظار جودو – مجلة المسرح العدد الأول القاهرة ١٩٦٤ ط الأهرام. ص١٣٥.

[3] راجع – عمران كيالى – الصهيونية ومسرح العبث – مجلة الثقافة العربية الليبية السنة الرابعة.

[4] راجع أيضاً : جاك جويشارنود، وجين بيكلمان – دراسات فى المسرح الفرنسى دار الثقافة العربية – حيث إستعرضا طبيعة اللغة فى مسرح العبث.

[5] وراجـع أيضـاً : د. يسرى خميس – مقدمة ترجمته لمسرحية "بيتر فايس" (ماراصاد) حيث عرج على أسلوب كتابة العبثيين.

مـن هنا كان للرمز دور هام فى تكوين إيقاع لغة الحوار وإيقاع الشخصية، وإيقاع الحـدث، بحيـث تغنى لفظة واحدة عن إثقال الحدث وإجهاض اللغة، وإنهاك الشخصية المسـرحية، ومـن ثـم الممثل فالجمهور بتفصيلات محددة قد تكون سياسية. إلى جانب دور الرمز فى خلق عنصر المشاركة فى التلقى والإستمتاع بهذه المشاركة.

وقـد يكـون التكثيـف أيضـاً فى إستخدام (الكناية) مثلما جاء على لسان (حابى) فى مسرحية (مصرع كليوباترا) .

" ملأ الجو هتافاً بحياتي قاتليه"

فالمقصـود بقـاتلي الشـعب همـا (أنطونـيو) و(كلـيوباترا) اللذيـن يهـتف الشـعب بحياتهما، كالببغاء.

وهكـذا تكـون لغـة الحـوار عـند الشخصـيات المسـرحية، مدفوعـة دفعـاً شاعرياً وموسيقياً، سواء أكانت فى لغة نثرية أم شعرية، وذلك إنما يكون بفعل التكثيف.

يقـول فلوبـير: إن الـنغم والدفع الشاعرى والقياس لدى الفنان تسبق كلها الجملة اللغويـة والمنطقية وتؤدى لها، كما يؤدى منحدر الوادى إلى مجرى النهر وهكذا تجدها هى الـتى تدعو للغناء مقدماً إلى رأس الأديب، ويكون موضوع هذا الغناء ظواهر مجهولة لم يكن يعرفها من قبل" .

ويقـول يوسـف السيسـى: " فالحروف والكلمات لا تعطى معنى إلا بعد أن تصاغ فـى صـورة متعارضـة، أى فـى علاقـة منـتظمة مع بعضها، وفى شكل بناء لجمل لغوية.. وهـذه بدورهـا تكـون أجـزاء تـتعارض وتـتكامل مـع أجزاء أخرى.. وهكذا يتكون ويتشكل القالب أو الشكل، الذى يضم فى إطاره المضمون الفكرى ونفس الشئ فى الموسيقى" [1].

تاسعاً : التوقع :

وهـو تـلازم الملفـوظ والمصـور مـع المتخـيل فـى ذهـن السامع، سواء أكان السامع شخصاً من أشخاص المسرحية يستمع إلى قول آخر من شخوصها أم كان متفرجاً يستمع إلى ممثل لشخصية ما فى المسرحية ذاتها أم متلقياً لذلك بالقراءة.

---

[1] يوسف السيسى – دعوة إلى الموسيقى – عالم المعرفة ع٤٦ الكويت. المجلس الوطنى للثقافة والفنون.

فهـذا (جلوسـتر) فـى مسـرحية " الملـك لـير يـتوقع طلب (كنت) معونته ضد بنتي (لير) العاقـتين، وضد زوجهما فى ما يتعلق بإعادة توحيد المملكة وجمع شتاتها التى مزقها لير، وذلك لما أخبره (كنت) بما ينتويه:

جلوستر : سيدى كنت النبيل:

إن يكون موقع بين ساقي أمرأة...

لايهم أسمها...

فيه ما يروقنى

كنت : إنه ليس جديداً ياجلوستر

أن يروقك الرقاد

عند قدمي أمرأة..

جلوستر : لا تشهر بى يا كنت

فلكل ما يروقه..

كنت : راقك الرقاد فى القديم ياجلوستر عند ساقى أمرأه

أثمر الرقاد ذاك ولدا

عينه لا شك من إعلان نسبته إليك

صوته لابد مرتفع عليك

حينذاك يا جلوستر

سوف تكره الرقاد [1]

حتى "كنت" يتوقع نتيجة تناقض جلوستر تناقضاً ثانوياً مع نفسه، بما يسؤ "جلوستر".

عاشراً: المباغته (الإدهاش):

ومـن عناصـر تكوين النمط الإيقاعى فى الحوار المسرحى ما أسميه بعنصر المباغتة وهـو مباغتة المتلقى بما لم يكن يتوقع أو يتخيل فى ذهنه. سواء أكان هذا المتلقى شخصية فى المسرحية نفسها أم كان متفرجاً. ومثاله عدم توقع (لير) ما حدث من " جونوريل":

الزم حاشيتك أتباعك...

عابثهم والفاجر منهم – ما فيهم غير الفجّار

---

[1] الملك لير – بإعداد الباحث من عدة ترجمات أشرنا إليها من قبل.

أصبح قصر الملك مباءة..
أصبح وكراً.. أصبح حاناً أو ماخوراً
أنقص من حاشية السوء.. نصف رجالك.

لير : نصف رجالي.

جونوريل: من يعرف منهم ماقدرك.. نستبقيه..
دون سلاح..

لير : ما اسمك أيتها الحسناء.

جونوريل: ما أجهل مقصدك السوء.
لادهشة مني لا دهشه.

بهلول : مندهش ياسيد نفسك.

جونوريل: لا أندهش لدهشة عقل صاحبه منصرف عنه
جدير بك إذ أنت موقر: أن تحتكم إلى الحكماء

بهلول : أنا .. أنا (تصفعه)

جونوريل: حين تضيع الحكمة منك..
إن نصرفك عن الإتباع..
فهى الحكمة المسداة لوجه الله.
إن نصرف أتباعك عنا..
عن فتيات القصر، فهذا إعمالُ للحكمة منا..
مرضاة لوجه الله.

لير : قوديني ظلمات العالم. حتى لا اتخلف لحظة

بهلول : وأنا معه"

ولكن (لير) وإن لم يكن يتوقع من إبنته الكبرى ذلك، فهو يتوقع كل خير من (ريجان) إبنته الوسطى، التى تباغته أيضاً :

"لير : أسرجوا الخيل سريعاً. حاشيتى تتهيأ فوراً.
لى بنت أخرى.. فرحيلاً لديارك بنتى المحبوبة
"ياريجان" منزلتى عندك محفوظة.

ولكن (بهلول) لا يتوقع ذلك الذى توقعه (لير)، فريجان تشبه جونوريل. هذه من تلك. ولكن بهلول يذكره بريجان وقولها بعد أن قسّم المملكة بينهما :

"بهلول : (يقلد صوت ريجان) مصوغة أنا منك بك.
من نفس معدنها صنعت. يا مولاى: نفسى عدو مسرة لم تأت منك. اقرع هذا الباب بعنف (يشير إلى رأس "لير") أخرج منه العقل، الحكمة. إنى باق "يابهلول".. فأنا لير (يشير إلى نفسه) فلتذهب أنت فريجان.. تحتاج مهرج"

جونوريل: لا بقاء لك بعده.

بهلول : تطردينا جميعاً.

لير : "ياهيكات".. فلتعبث بك الرياح الحاصبة
وليغشاك الليل الداجن.. ليل عابس
ولتخترم اللعنة جسدك
لعنة والدك السوداء..
بجراح نازفة دوما.
فى حسّك كلّ جوارحك

بهلول : يا آمين

لير : أما يا هيكات إلهى.. لو قدَرت لها أن تثمر..
الق فى الأحشاء العقما..
يبس يا هيكات البدنا..
جفف أوعية الإنماء .. فى جسد العاقة (جونوريل)
لاتخرج طفلاً يسعدها. من بدن يحمل صورتها
لكن إن تفرخ هيكات..
فمسوخاً تأتى الأفراخ، وكنوداً أولاد العاقة..،
وعقوقاً غضَن جبهتها..
ولتحفر بماء العين أخاديد الدم بخدَيها.

جونوريل: فطرتك النزق التخريف..

مذ كنت شباباً قلاباً
أوتار العقل بلا وتد
كلماتك طائرة فى الريح
لا تلقطها أذن إله"

وتفعل (ريجان) ما هو أسوأ من فعلة (جونوريل)، فإذا كانت الكبرى تقبله وتأويه عندها فى خمسين فقط من أتباعه؛ (ريجان) تقبله وحيداً، دون فارس واحد، وهكذا تبلغ المباغتة أوجها.

وهكذا نجد عنصر المباغتة، مهما فى تكوين النمط الإيقاعى فى الفن المسرحى لغة وحركة.

ونخلص مما تقدم إلى أن اللغة فى الحوار المسرحى إيقاعاً ذا إنفعال موسيقى، يتم بوجود ضرورتين: الضرورة المنطقية، والضرورة الفنية المسرحية.

وهذا الإنفعال الموسيقى، لدى المؤلف والفنان، إنما يثبت فعاليته التأثيرية بعدوى المتلقى له، عن طريق إلتزام عدد من إشتراطات يلتزمها المؤلف فى صياغته للحوار، بأن يراعى عدداً من العناصر المكونة للإيقاع أو الصانعة له.

وقد ذكرناها ومثلنا لها من مسرحنا المصرى، ومن عيون المسرح العالمى.

الفصل الثانى

الإيقاع ولغة الحوار فى المسرحية الشعرية

الفصل الثانى

الإيقاع ولغة الحوار فى المسرحية الشعرية

الإيقاع واللغة فى المسرحية الشعرية:

لا يستوى عند أهل الخبرة المسرحية، ولا عند أهل العلم المسرحى أن تساق كلمات الحوار نثراً أو شعراً. ولكن نشوء الحاجة إلى الشعر فى الحوار المسرحى مردّها إلى شاعرية الموقف الدرامى. وشاعرية الشخصيات بالإضافة إلى شاعرية لحظة الإنفعال بالموقف وبالشخصية عند الكاتب والفنان. بمعنى أن التعبير الشعرى هو الذى يفرض شكل الحوار بالدافع الإنفعالى للشخصية.

فى حين أن : التعبير النثرى، يفرض شكل الحوار بالدافع المنطقى السببى للشخصية. وكلاهما متأثر بالتعايش الإنفعالى بين الكاتب وشخصياته فى مواقفها الدرامية.

ولربما وافق هذا المدخل النظرى رأى من رأى ذلك من أهل الفن المسرحى أو أهل العلم – علم الفن المسرحى – أدباً وعرضاً.[1][2]

ولربما اختلف مع رأى من رأى منهم – فى حدة – "أن الشعر هو صاحب الحق الوحيد فى المسرح"[*] ، تلك الحدة التى ربما أسقطت عن شكسبير شاعرية تعبيرات بعض المواقف الدرامية التى صاغها نثراً فى مسرحياته، ورمته ضمنياً – بالخروج على حق الشعر!!

ولعلىّ أتخذ موقفاً جامعاً بين ماخرج به الدكتور لطفى عبد الوهاب يحيى وما قيل عن الشخصية والموقف الدرامى اللذين يستدعيان الحوار الشعرى.

فلقد توصل الدكتور لطفى عبد الوهاب يحيى إلى جديد فى هذا الشأن أوقفنى موقف الحيرة أمام ظاهرة كتابة الحوار المسرحى شعراً، أو كتابته نثراً، حين قال: " لا نستطيع أن نقول مثلاً إن المواقف التى تسيطر عليها العاطفة أو فلسفة الحياة أو التأمل فى

---

[1] توفيق الحكيم، فن الأدب، القاهرة ط دار الجماميز.

[2] الفريد فرج، دليل المتفرج الذكى إلى المسرح، كتاب الهلال، القاهرة مؤسسة دار الهلال.

[3] د. لطفى عبد الوهاب "عن المسرح الشعرى" (عالم الفكر) م١٥ ع١.

[*] وهو صلاح عبد الصبور – فى استقراء اجراه معه د. حنورة. مجلة المسرح ع٢١ يناير ١٩٨٢، وهو أمر طرحه على استحياء "اليوت" من قبل.

مظاهر الكون ومجريات القدر هي التي يقدم فيها الكاتب حواره شعراً بينما يترك الحوار النثرى للمواقف التي يتحدث فيها أشخاص المسرحية عن تفاصيل الحياة اليومية [١].

والأمر كما يبدو، لا ضابط له في لغة الحوار، من حيث كونها شعراً أم نثراً وهناك مكمن الحيرة، فما هي الضرورة التي تستدعى طبيعة كتابة الحوار المسرحي شعراً، وما هي ضرورة كتابته نثراً ؟!

هل الأمر لايخضع لقاعدة ظاهرة، كما يقول الدكتور لطفي عبد الوهاب يحيى؟

إنه يمضي فيقول: فيما يتعلق بشعراء عصر النهضة المسرحيين " يبدو في تصورى، أن المسألة لم تكن تعدو أن تكون نوعاً من الترصيع للمسرحية الشعرية بسطور أو مقاطع من النثر، نظر إليه الكتاب المسرحيون على أنه "أمر لا غبار عليه" إن لم يكونوا قد نظروا إليه فعلاً على أنه نوع من التجديد، المستحب الذى يمثل "صيحة العصر" آنذاك.

وهذا أمر تخطاه – تطبيقا – "موليير" فكتب مسرحيات له نثراً. وكان "كورني" فيما يرى د. لطفي قد تخطاه – تنظيراً.

فالمسألة أذن متعلقة بموقف من الكاتب المسرحي. أو هكذا بدا لى الأمر.

من هنا كان تصديرى لهذا الفصل.

على أن اتساع الهوة بين آراء الباحثين في ذلك الشأن، واتساع الموضوع ذاته قد فرضا علىّ – منعاً للتخبطّ – أن أختط لنفسي منهجاً ذا نقاط محدودة، عينتها لنفسي حتى لا يصبح قولي ضرباً من قذف الحصى في بحر لا غور له. وقد رأيت أنني ربما استطعت الكلام عن خمس مسائل في هذا الخصوص، أرى أنها تشكل تغطية لموضوع هذا الفصل، الذى عقدته لإيقاع اللغة في المسرحية الشعرية.

المسألة الأولى: عن إيقاع لغة المونولوج المسرحي في المسرحية الشعرية لاشتمال المناجاة والمونولوج– في نظرى – على قمة التعبير الشعرى في الدراما.

وعند الحديث عن إيقاع لغة المونولوج المسرحي، أميل إلى تأييد ما ساقه "ستولنيتز" من قول " هنرى هيرز" : " المشاهد يستطيع أن يتحمل أحزان الآخرين ببسالة

---

[١] لطفي عبد الوهاب. وأنظر: Ody. E. Prior. The Langauge of Tragedy. Bloomington & London

إذا كانت مقترنة بموسيقى ناعمة وكلمات ملائمة" [1]. فالمونولوج بطبيعته حديث داخلى للنفس، فى لحظة انفعال عاطفى، تكشفه فى أزمتها الطاحنة. ولما كان هذا المونولوج يخص تلك الذات، العاطفية المتصارعة داخلياً، ولا يخص غيرها، لذلك كان على لغة الحوار الداخلى أن تتخذ من الكلمات ما هو ملائم تماماً للموقف وللشخصية، وما هو موحى بدوافعها وواش بخلجاتها، ومن التراكيب أو من الأوزان والتفاعلات والبحور والقوافى – أحياناً – عندما يكون الحوار الداخلى منظوماً. وكذلك بإتخاذ فنون المجاز والصور الشعرية – ليس بالشكل الزخرفى، ولكن بالشكل الذى يضيف إلى دراميات قولها وفعلها، فينميها، ويكشفها، أو يكثف فعلها، ويؤكد تفاعلاتها فى حيز مكانى وفى حيز زمانى. وكذلك بالصياغة المشتملة على التقديم والتأخير والذكر والحذف، للتفاعل بين الممثل والمتلقى، تبعاً لطبيعة اللغة الدرامية التى يجب أن تكون لغة سماع فى المقام الأول وفى المقام الأخير.

وكل هذه الترتيبات فى صياغة لغة الحوار الداخلى (المونولوج)، هى التى تمنح اللغة الموسيقا الخاصة بها تلك التى تساعد المشاهد على تحمل أحزان الشخصية التى وجدها فى عزلة عن الآخرين، وفى انقطاع عن المكان والزمان وفى تفاعل مع أزمتها فى الماضى وفى الحاضر، وفى استشفافها أو رنوها للمستقبل ذلك الذى يسمعه المتلقى بجلاء، عندما تتكلم الشخصية التراجيدية.

والشعر "فى التراجيديا يستخدم فى الكشف عن "حكاية آلام وكوارث". وحكاية الآلام والكوارث تلك تخص بالضرورة شخصية ما، شاعرية بالضرورة، وضعت فى موقف شاعرى أيضاً. وبنظرة فى (عطيل) شكسبير نتأكد من صحة ذلك [2].

شاعرية الموقف التراجيدى والشخصية التراجيدية:

هذا عطيل القائد المغربى الأسود، رجل عاطفى محب لزوجته، وهذه طبيعة الشخصية وقد تسلطت عليه الشكوك فى نقائها عن طريق همسات ياوره "ياجو" المحمومة

---

[1] جيروم ستولنيتز – النقد الفنى – ترجمة د. فؤاد زكريا. القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٤٢٧.

[2] ربما كان إختيارنا لهذا النص جريا وراء قول (برادلى): عن التراجيديا الشكسبيرية "فكل ما يقوله يتسم بالحس المرهف وحيوية التصوير.. غير أن مجازاته، وصوره ليست وشيا ذهبياً شعرياً، بل أنها تتم عن شخصية الرجل الرومنتيكى الواسع الخيال".

وهو كاذب، منافق، مغرض. وها نحن أولاً نرى هنا غربة الموقف والشخصية تتحدان، فماذا يا ترى تصنعان أو تظهران في التعبير اللغوي الشعري وكيف يظهر متلائماً معهما.

"عطيل : ذلك الينبوع الذي فيه يدفق سيلي

ويغيض بدونه

أما أن يجعل منه بالوعة تتناكح فيها

ضفادع السّم وتتوالد

عندها فليتغير محّياك

أيها الصبر، أيها الملاك الوردي الشفتين

أجل عندها، فلتكفهر أكفهرار الجحيم" [1].

يقول د. روجر بسفيلد الإبن: " الشعر بوصفه وسيلة من الوسائل التي تستعمل بها اللغات يسوق مستعمليه سوقاً إلى التعبيرات العاطفية، ومن ثم فهو يسوق مستعمليه كذلك سوقاً شديداً أيضاً إلى الإبتعاد عن التعبيرات والأشياء العادية المألوفة [2] ونحن إذ نستمع إلى الشعر نرى أثره في الكلمات والتراكيب والأوزان والتفعيلات والبحور والصور المجازية، فإذا طالعنا (عطيل): استمتعنا بما فيها من شعر حتى أنه لا يخطر ببالنا أن الشاعر أحد غير (عطيل). فلا مكان لشكسبير هنا. ذلك لأن الحوار بكلماته، بصوره وأوزانه، وتراكيبه ومجازاته، كل شئ فيه يخص (عطيل) إنفعالاً وفعلاً، وظرفاً ودافع.

ودوافع عطيل الشكّية الناتجة عن الغيرة العمياء، هي التي أعطته القدرة على أن يصوغ غضبته في مثل هذه الصورة المتحولة (رحم امرأته ينبوع، سيل عطيل)، أصبح - في ظنه - "بالوعة تتناكح فيها ضفادع السم وتتوالد" وهذه الغضبة التي تتضخم وتتراكم لتتحول تبعاً لطبيعتها الجسمية والنفسية والإجتماعية تعبر عن حالة خاصة بعطيل نفسه في حالة شديدة الخصوصية.

فهذه العبارة على تلك الصورة لا تخص إلا واحداً شديد العاطفة، شديد الحب، شديد الغيرة، شديد التأثر والتأثير، لاتخص إلا عطيلا، واختياره لهذه الصورة البليغة، من حيث موقعها التعبيري الإنفعالي السابق لحالته النفسية كمحب، منتقص من داخله،

---

[1] شكسبير - عطيل - ترجمة د. جبرا إبراهيم جبرا - من المسرح العالمي الكويت ع١٠٣ ص١٧٩.

[2] د.روجر بسفيلد الأبن - فن الكاتب المسرحي. القاهرة نهضة مصر ١٩٧٨ ص٢٥٠.

يشك فيمن يحب. فهنا الاختيار لا يطابق إلا مثل تلك الحالة الخاصة، وهذا القول لا يصدر إلا عن نفس شاعرة. لذلك جاء قولها قولاً شاعراً أولاً، ثم قولاً يحمل فكرة ثانياً:

"عطيل: بعض واجبك ياسيدة

دعى الخطاة وشأنهم وأغلقى الباب

أسعلى أو تنحنحى عالياً إذا فاجأنا أحد

مهنتك، مهنتك، هيا، بسرعة"

الكلمات تستدعي الأفكار:

وقول (عطيل) السابق لإميليا قول مفكر. وهو قول، ينطبق عليه قول "ريفردى" حين يصف طبيعة الفكر فى الشعر، إذ أنه تال على الكلمة "أنه بالنسبة للشاعر، تسبق الكلمة الفكرة وتوجهها، لكن الرنين هو الذى يسبق الكلمات ويناديها، حيث أن النغم هو المصدر الأول مهما يكن غير واضح، ومهما يكن الشاعر بعيداً عن روح التغنى والموسيقى [1].

والشاعر هنا (عطيل) لا (شكسبير) وهذه خاصة الشعر المسرحى، أن يكون النغم والتغنى والموسيقى نابعاً من الشخصية، وعطيل هكذا. فكلام عطيل يسبق، فكرته عن (إميليا)، ويستدعيها. "بعض واجبك ياسيدة" ثم هو يزيد "دعى الخطاة وشأنهم وأغلقى الباب".

ألم تعطنا هذه الكلمات فكرة واضحة عن "إميليا"، أو هى نادت فكرته عنها وعن نفسه، وعن زوجه، فى حالته النفسية الشكية تلك "اسعلى أو تنحنحى عالياً إذا فاجأنا أحد . مهنتك، مهنتك".

فمع أن الحوار هنا بعيد عن روح التغنى والموسيقى إلا أن النغم هو مصدره الأول.

وإنك لتشعر بنوع من اللذة، وأنت تستمع إلى هذه الجملة

"اسعلى أو تنحنحى عالياً إذا فاجأنا أحد. مهنتك. مهنتك " إذ فيها تجسيد للصوت اليقظ لقوادة وفيها صورة رجل وأمرأة وحركتهما فى عمر كامل وخوف من لذة. وفى هذا مصدر للنغم الخفى الذى يسرى فى كيان المتلقى.

[1] لالو - رامو ص١٧٩ عن برتليمى - بحث فى علم الجمال ص٣٠٢.

رنين الحوار بعيداً عن روح التغني :

وإذا استمعنا أيضاً إلى هذا الحوار، نجد النغم يصدر عنه مع بعده عن روح التغنى:

"دزديمونه : قاتلنى الله إن كنت أرتكب خطأ كهذا لو أعطيت العالم كله".

أميليا : ما الخطأ إلاّ فى العالم

وإذا نلت العالم لقاء ما فعلت، فإنه خطأ فى العالم

الذى هو ملك يديك، ولك بسرعة أن تصححيه" [1]

ولكن النغم هنا نابع من منطق الشخصية نفسه. فإننى لأطرب لقوة هذا المنطق الذى حملته الكلمات بترتيبها الخاص، فصنعت له رنيناً يسبق لفظه، حتى يمكّنه من التسلل إلى عقولنا – مع رفضى لهذا المنطق.

فما كان أن يترتب على فعلك نيلك للعالم فإن فعلك مع كونه خطأ، فهو مجرد خطأ فى عالم قد أصبح ملكا لك، وبمقدورك أن تصوّبى هذا الخطأ. فهذا كلام منغوم يحاول أن يجعل للفكر الخاطئ والقضية المغلوطة منطق الصواب. ومن هنا كان إستمتاعنا بالنم الخفى الصادر عن روعة الترتيب اللفظى، وصولاً إلى زخرفة الفكرة القبيحة وتجميلها. ولكننا مع استمتاعنا بحسن ترتيب هذا المنطق وتجميله باختيار الكلمات الملائمة وباختيار موضعها من الجملة أو السطر الشعرى، بحيث تنتج بما فيها من تقابلات معنوية أو لفظية أو صوتية تلك الصور التى تصل المتلقى بالمعنى الذى تقصده الشخصية، وتفصح عن إقناعها الفكرى، نرى أن لغة الشعر المسرحى حينما تعبر عن منطق الشخصية السببى، ويؤدى ذلك إلى بعدها عن روح التغنّى والموسيقية نستعيض عن ذلك برنين تصفه التقابلات والتوازيات الكلامية المتخذة لمداراة الفكر وتمكين المنطق المنوط من التسلل إلى عقل المتلقى.

نغم الموازنة بين عاطفة وإرادة لشخصية واحدة بين المونولوج الشعرى والنثرى :

ونستطيع أن نلحظ النغم الناتج عن موازنة بين عاطفة شخصية واحدة وإراداتها فى مونولوج من مشهد واحد. فهذا (فلاح) فى مسرحية بريشت (محاكمة لوكوللوس)[2]

---

[1] المصدر نفسه.

[2] بريشت – محاكمة لوكوللوس – ترجمة د. عبد الغفار مكاوى. مسرحيات عالمية القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ص٤٨.

يقول فيما يشبه المناجاة لهيئة محكمة الموتى فى العالم الآخر حيث تحاكم الإمبراطور بعد موته :

"الفلاح : أيها الأصدقاء. شجرة الكرز هذه، هى خير ما نذكره من كل غزوة بالحروب الدامية التى نستبشع ذكراها ذلك أن هذا الفرع الصغير يحيا شجرة جديدة، لطيفة تؤاخى الكرم وأغصان التوت النشيطة وتشب مع الأجيال الشابة وتحمل لها الثمار. إننى أهنئك يا من جلبتها لنا.. من عهد بعيد ففى كل عام ستتفتح أجمل أوسمتك هذه من وجوه الأحياء بفروعها المزهرة البيضاء وترف مع الرياح من على التلال" [1].

ومصدر النغم فى هذا المونولوج ذى الصبغة التعليمية – بعيداً عن الصور، المجازية، وترتيب الكلمات – هو الموازنة بين المشاعر والإرادة، اللتين تضمنتهما كلمات الفلاح، حيث أن حقيقة ما يحسه تبعاً لمارسته العملية قد جعلته يقف موقف حق من عدوه اللدود، مشعل الحروب (لوكوللوس).

فهذه القدرة على الموازنة بين عاطفته وإرادته : الكره وضبط النفس تشعر المشاهد المستمع بأنغام خفية ناتجة عن الإصطدام الصامت الذى تم بين الشعورين أو المقدرتين المتضادتين فى نفس بشرية بسيطة (الفلاح). مع أن لغة المسرحية نثرية.

فكأن النغم قد ينتج عن الموازنة بين شعورين متضادين فى نفس بشرية واحدة. وهذه الموازنة لم تكن لتبرز رنينها النغمى ما لم ترتب الكلمات ترتيباً معيناً ذا رنين خاص بطبيعة المونولوج فى المسرح الملحمى.

طبيعة المونولوج فى المسرح الملحمى :

إن للمونولوج فى المسرح الملحمى صفة جماعية، فمع أنه يصدر عن شخص واحد يكشف عن جوهر ما يشغله إلا أن الشخص الفرد فى المسرح الملحمى ليس متفرداً بفعله لأن فعله مرتبط بأفعال الآخرين، فالفرد عند أصحاب المسرح الملحمى (الديالكتيكى المنهج) ليس (جوهرا معطياً)، ولكنه وحدة تفاعل من جملة تفاعلات إجتماعية ذات دوافع وعلائق سببية، متناقضة ومتغيرة.

---

[1] المصدر نفسه ص١٤٨.

من هنا نجد أسباب الفرد مختلطة بأسباب الجماعة فى حيز مكانى وزمانى محددين، وقابلين للتغيير. ومن هنا اختلط ما هو فردى بما هو جماعى عندما يبثنا آلامه وأحزانه الذاتية الداخلية. فالتعبير شاعرى مع أن الصياغة نثرية.

فالفلاح مع كونه قد ذاق الأمرين من الغزوات والحروب "الدامية التى، نستبشع ذكراها" إلا أنه فلاح يمتلك أدوات المنهج الجدلى، فنراه يذكر عن الحروب بشاعتها وويلاتها فى كلمة أو بعض كلمات، ويستغرقه الكلام عن شئ واحد عن الحرب فى آسيا.

"وهذه الأم فى آلامها وحزنها على عدم رجوع إبنها (فابر) من الحرب مع العائدين ربط بريخت حزنها بأحزان العديد من الأمهات اللواتى لم يرجع أبناؤهن: قد دخلت الميناء. وأسرعت أجرى من السوق ووقفت على شاطئ التيبر ساعات عديدة. حيث كانوا يفرغونها وفى المساء كانت السفن كلها خاوية. ولم يظهر ولدى على سطحها. وإذا كانت الرياح تهب فى الميناء وأصابتنى الحمى بالليل وفى رعشة الحمى رحت أبحث عن ولدى. وكلما أوغلت البحث تجمدت أعضائى. وعندما جئت إلى هنا فى مملكة الظلال ورحت أواصل البحث عنه. ناديت عليه: يافابر. فذلك كان أسمه. فابر، ياولدى فابر. يامن حملته وربيته. يا ولدى. ورحت أجرى وأجرى بين الظلال وأنا أنادى على فابر حتى أسكتنى من كمى بواب هناك على معسكر ضحايا الحرب وقال لى: أيتها العجوز. هناك كثيرون أسمهم فابر أبناء أمهات كثيرة ما أشد ما يفتقدنهم فما بقيت لى رغبة فى أن ألقى ولدى وجها لوجه"

فهى إذا ليست صاحبة الحزن الوحيد. كما أن حزنها لا ينفصل عن طبيعة أحزان الآخرين. فلئن أستشعرت الألم والحزن وناحت به، فعليها أيضاً فى الوقت نفسه أن تستشعر ألم الأخريات وحزنهن. فالسبب واحد، وكل الأبناء "فابر". فالتعبير هنا لا ينقل شاعرية حالة امرأة منفردة فى حزنها ولكنه ينقل أحزان أمهات كثيرات لهن ما لها من معاناة.

المنطقية السببية تسلب النغم فى الحوار :

والحوار الآتى أيضاً هو نوع من المناجاة إذ تشعر أن كل شخصية كما لو كانت تحادث نفسها:

"بائعة السمك : هل عثرتم إذن

في اليدين الملطختين بالدماء
على عملة صغيرة
هل رشا اللص
بالغنيمة المحكمة

المعلم : شجرة الكرز
كان فى إمكانه إذن
أن يحقق هذا الفتح
برجل واحد.
ولكنه أرسل ثمانين ألفا
إلى هذا العالم السفلى"

"الخباز : كم عليهم أن يدفعوا
فى العالم الأرضى
ثمنا لكأس من النبيذ
ورغيف من القمح"

وحوار كل منهم فيه قياس منطقى متلائم تماماً مع طبيعة كل منهم الإجتماعية والنفسية. فبائعة السمك تتعامل بالبيع والشراء، وتتعامل مع كل الأنواع من البشر، وتعرف معنى الرشوة، والقطع الصغيرة من العملة، وترى فى قول الفلاح – عن فضل القائد – نوعا من الرشوة للمحكمة، ومن ثم فالفلاح – فى نظرتها الضمنية – عميل للامبراطور الدكتاتور.

والمعلم، يمنطق الأشياء منطقة سببية، وهومنطق العسكرية الخبيرة أيضاً فما تكسبه بشخص لا تجند له أثنين. فما بالك (بثمانين ألف) قد قتلوا، والمحصلة فقط (شجرة كرز).

وهذا (الخباز) أيضاً يتكلم بلغة التعامل اليومى لغة الحياة اليومية فكل شئ لابد وأن يقابله تماماً شئ مادى مساو له فى القيمة المادية.

ولكن الفلاح لم يكن كذلك. فالشجرة رمز لحياة قادمة، لأجيال قادمة:

"ففى كل عام ستتفتح"

من هنا فقدت الموسيقية، وكان النغم بعيداً، وشديد الخفوت، والجدب فى حوار هؤلاء الحرفيين غير المنتجين، فى حين أصاب النغم كلمات الفلاح المنتج المتعامل مع الأرض، المكتسب لايحاءاتها، ولطبيعتها الجدلية.

ونخرج من كل ما تقدم إلى أن الفارق كبير بين طبيعة المناجاة فى النص المسرحى الدرامى عنه فى النص لمسرحى الملحمى مع وجود التعبير الشعرى.

ففى المسرح الدرامى تكون المناجاة : التعبير عن ضمير الشخصية منفردة.وفى المسرح الملحمى تكون طبيعة المناجاة : التعبير عن ضمير الشخصية فى صدى تفاعلات مجتمعها، معها.

ويمثل مونولوج "كلير زخا نسيان" تمثيلاً دقيقاً مع ما أوردت من مقتطفات من المسرح الملحمى لذلك الفارق: "كلير زخا نسيان : كان الفصل شتاء عندما غادرت هذه القرية مطرودة منها لا يسترنى غير سترة من السترات التى يرتديها البحارة، وكنت حبلى فى شهرى الأخير، وقد شيعنى أبناء جيللن بالزراية والتحقير حتى وصلت إلى المحطة، وجلست متجمدة الأوصال من شدة البرد فى قطار الديزل الذاهب إلى هامبورج، ولكن عندما غابت عن عينى قمة شونة بطرس الصغير خلف كوم الجليد عقدت العزم عن أن أعود ذات يوم، والآن ها انا ذى هنا. والآن أفرض شروطى وأملى ما يجب عمله (بصوت عال) هيا بنا ياروبى وتوبى، إلى الرسول الذهبى فقد وصل الزوج رقم تسعة حاملاً معه كتبه ومخطوطاته[1].

فالكلمات هنا مشبعة بروح الفردية، وكل الأفعال تنتهى "بتاء الفاعل" (غادرت – كنت – جلست – عقدت – وصلت) فكلها تنتهى بضمير فردى، وتؤكد فردية الشخصية، وذاتيتها موضوعاً وآلاماً. من هنا لزم لصياغتها طريقة آلام الشخصية الذاتية وأحزانها، محتملة السماع. وجرى هذا المجرى إستعمال الضمير فى المفعول به : "لايسترنى – وقد شيعنى" وصيغة المتكلم الفرد "أعود – أو أفرض" فلقد أضفت هذه الإستعمالات رنة كبرياء وغطرسة الشخصية الحالية التى تظهر فى أنفعالتها المتزنة التى تتناقض مع ماضيها المزرى المطروح على لسانها. وهكذا يتضح الفرق بين شاعرية المنولوج

---

[1] فريدريش ديرنمات – زيارة السيدة العجوز – ترجمة سعد توفيق – القاهرة دار الفكر ص ٩٠.

فـى المسـرح الملحمى وفـى المسـرح الدرامى فى حالتي الصياغة الشاعرية والنثرية فالتعبير الشاعرى ملازم للمنولوج شعراً كان أم نثراً.

شاعرية المكان ودورها فى صنع إيقاع شاعرية التعبير فى المونولوج المسرحى :

كنت قد قرنت شاعرية التعبير بشاعرية الموقف الدرامى وبشاعرية الشخصية وهى من عناصر مادة التشكيل وأضيف إليها عنصراً آخر وهو شاعرية المكان.

وأمثل لذلك بمكانين يدخلان فى مادة التشكيل فى حدثين من مسرحية أحمد شوقى (عنترة). ويخص أولهما (عبلة) إذ تتحدث إلى البعير. فعندما تختلى (عبلة) بنفسها فى (وادى الصفا على مقربة من حى بنى عامر على سبيل ماء مطروح عيون ونخيل وأشجار، تعقل بعيرها تحت شجرة، تتحدث إلى بعيرها طوال مشهد كامل).

"عبلة :[1]

قـــل لى بـــربك مـــن تحـــب ومـــن تحـــبك يـــا بعـــير

أى النـــــيـاق فـــــإنهن عـــلى مـراعيـــنا كـــثير

وهـــل اكتفيـــت بـــناقة أم أنـــت كالعبســـي زيـــر

تـــلهو بمـــا دفـــع الـــرواح إلـــيك أو ســـاق الـــبكور

متـــنقلاً بـــين البـــيوت عـــلى عقائـــلها يـــدور

مـــا حـــق عـــنتر عـــندنا إلا التجنّـــب والـــنفور

مـــالى تملـــك مهجـــتى عـــبدٌ عـــلى عـــبس أمـــير

لـــو يجمـــع العـــربَ الســـريرُ لجـــاه يســـعى الســـريرُ

كـالـــــيل إلا أنـــــه فـــى عيـــنى القمـــر المنـــير

حســـدتنى الدنـــيا علـــيه وكـــل محســـود خطـــير"

وليس من العقل أن يتحدث الإنسان العاقل إلى حيوان لا ينطق. ولكن (عبلة) هنا ليست فى حالة عقلانية، ولكنها فى حالة عاطفية إنفعالية، لسانها الشعور، وليس المنطق

[1] أحمد شوقى – عنترة – القاهرة شركة فن الطباعة ص٨٣

العقلى. من هذا كانت شخصية شاعرية فى ظرف شاعرى والظرف إما أن يكون حسيا معنويا، وإما أن يكون مادياً تجسيدياً.

فما البال وظرفها الشاعرى حسي ومادي فى آن واحد معاً. فالحس الشاعرى منها، ومن حبها لعنترة والحس الشاعرى المادى من المحيط المكانى بكل تفصيلاته وجزئياته المتلائمة مع الموقف. وهذان الحسان الشاعريان إلى جانب الموقف، تمد جميعها ظلال شاعريتها على لغة التعبير الدرامى، فتتدفق شاعريتها. وينطبق هذا على المسرحية النثرية أيضاً.

فما كان لعبلة أن تتناجى مع نفسها متخذة (البعير) قناعاً دون مكان مهيئ وعناصر تفجّر لها أحاسيسها ودوافعها.

ويأتى النغم الإيقاعى هنا من الوزن ومن القافية ومن الصور المجازية ومن التقديم والتأخير ومن عقد الموازنة بين حب بعير لأنثى حيوان محددة من نوع (النياق)، "فانهم على مراعينا كثير" وبين حب عبلة لعنترة، ومن المقارنة بين طبيعة الحيوان البعير (الذكر) وبين (عنترة) كنوع من جنس الكناية:

وهـــل أكتفيت بناقة	أم أنت كالعبسى زير
تلهو بما دفع الـــرواح	اليك أو ساق البكـور
متنقلاً بيـــن البيـوت	عــلى عقائلها يـدور"

فهذه البهيمية الجنسية، هى عند عنترة كما هى عند (البعير)، وأى بعير.... بعيرها.

إلا أنها مع كونها قد عقدت بين بهيمية (عنترة) رجلها وبين بهيمية الحيوان (بعيرها)، تقبل ذلك منه، ربما لأنه أمير – فى نظرها – على قومها (عبسى) برغم أنه عبد. ولأنها تحبه فى المقام الأول والأخير.

فهذا التضاد مسهم فى صنع نغم الإيقاع فى التعبير الشعرى، وكذلك النثرى وتسهم حركة الإعراب أيضاً فى اللغة، بشكل واضح فى صنع رنين نغمى إيقاعى فى التعبير الشعرى. فالتنوين فى "عبد" والتضعيف فى "عبسى" وان كان الأول (بالرفع) والثانى (بالجر)، يشكل نغم الإيقاع الصوتى مع كلمات الحوار.

ليس هذا فقط، بل إن إختلاف التنوين فى بيت واحد أو سطر شعرى واحد أو فى جملة واحدة يسهم فى صنع ذلك الرنين الإيقاعى المنوّع "عبدّ على عبس". كما تسهم حركة الإعراب الموحدة فى قاعدتها المختلفة عند اللفظ الواحد فى حالة تكراره، كما نجد فى قولها:

"لو يجمع العربَ السريرُ　　　لجاءه يسعى السرير"

(فالسرير) فاعل مرفوع بالضمة الظاهرة فى الحالتين التى تكرر فيهما اللفظ نفسه فى البيت ذاته، ولكنهما عند اللفظ نطقا مختلفين عن حالتهما الإعرابية المتوحدة فالأولى (مرفوعة بالضمة) فى حين تنطق الثانية مسكونة، مع أنها فاعل مفرد أيضاً ومرفوع بالضمة الظاهرة. وهذا الإختلاف فى لفظ كلمتين موحدتين فى الإعراب يسهم فى صنع التنوع عند التكرار. وهو واحد من عناصر النمط الإيقاعى فى الأداء.

وهذا الإختلاف بين العاطفة الذاتية وبين العادة (ان الأسود لا يسود على السادة) وإنتصار العاطفة على العادة الجمعية أو أنتصار الذاتى على الجمعى فيه من الشذوذ والخروج الشعورى قدر كاف، لصنع نغم إيقاعى بين تركيبين لغويين تعبيرين. ولنلحظ ذلك بإعادة الإنصات إلى قولها فى المناجاة:

"لو يجمع العربَ السريرُ　　　لجاءه يسعى السريرْ "

فهذا البيت فى تركيبه النحوى يجمع بين فاعلين لكل منهما حروف الآخر (السرير) كما أنه يجمع بين فعلين فى زمن (المضارعة) :"يجمع - يسعى" وفعل فى الزمن الماضى "جاء" ولكن الفعل الأول سبق باداة الإمتناع "لو" إذ أن (سرير الحكم) لو يجمع العرب الذين لا يجتمعون قط إلاّ جريا نحو (سرير الحكم أو كرسيه) . فى حين أن الفعل الثانى قد سبق بأداة توكيد (اللام) وألحق به ضميرا فى محل نصب مفعولاً به وهو (الهاء) الدالة على الغائب المحذوف، لسابق العلم به، وهو (عنترة) - وهو ما يفيد أن سرير الحكم يعرف طريقه إليه.. والفعل الثالث جاء ليؤكد هذا المعنى (يسعى). إلى جانب أن البيت قد ضم مفعولاً به ظاهراً وهو (العرب) ومفعولاً به ضميرا متصلاً غائبا.

فهذا التركيب النحوى المتوازى، وهذا الترتيب اللغوى يصنع إلى جانب تقديم المفعول على الفاعل عنصر النغم الإيقاعى.

ويعمل المكان كما قلت بجزئياته المتلائمة، والملائمة للموقف الدرامى على صنع شاعرية الحوار. فهذه عبلة عند عين ماء، ونخيل فى وادى الصفا، وهى تقف على سبيل.

ولا يغيب عنا طبيعة الرمزية المسرحية الكامنة فى وقوف عبلة على سبيل، إذ هو منهل الرواء. وكأنما هو رمز لطبيعة الحب.

ولئن وجدنا عبلة هنا تخاطب جملاً فقد وجدنا عند ارستوفانيس "براكساجوره" تخاطب قنديلا فى (برلمان النساء) فى ساحة المدينة الخالية وفى وقت الفجر وحيث المكان مهيئ لفيض المشاعر، ممهد لها. وكذلك الزمان.

الطبيعة الغنائية فى المناجاة الدرامية :

ولأن المناجاة ذات صبغة ذاتية، فإن ذلك يميل بها نحو الغنائية - غالباً - ولنتخذ لذلك مثلاً من (عنترة) حيث يقف عند مطلع الشمس أمام الخيام، عند "عين ذات ماء" حيث النخيل والفضاء المهيئة لروح التغنى:

سلى الصبح عنى كيف يا عبل أصبح ... وأين يرانى نجمه حين يلمح

أفى خيمتى كالناس أم فى بيوتكم ... أبث الخيام الشوق وهو مبرح

أقبّل أطناب البيوت وربما ... تلفت عن منهلة الدمع تسفح

أرى بوقوفى فى ديارك راحة ... كما يستريح ابن السبيل المطرح

أبوك غرير القلب لم يعرف الهوى ... ولم يدرما يأسو القلوب ويجرح

يخف لواش يشرح الوزر سمعه ... وفى أذنه وقرٌ إذا جئت أشرح

أرى الغيد من حولى وفيهن سلوة ... فمالى أرد القلب عنك فيجمح

فما سرنى منهن ما كان يشتهى ... ولا راق لى منهن ما كان يملح

أحيد عن السارى لكيلا يريبكم ... وأقصى كلاب الحيى عنى فتنبح

فيا عبل قد طال التنائى وظله ... متى بتدانينا الحوادث تسمح "

ومن الملاحظ لى أن عنترة فى مناجاته يستخدم بحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) فى مصاحبة خلفية لـ (نباح كلاب وراء الخيام).

ومن الملاحظ أيضاً أنه حينما انتقل من حالة الشكوى إلى حالة التمنى:

(يصعد الربوة من اليمين) وفى صعوده ملاءمة من حيث التعبير عن السمر. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أنه حينما ترك الشكوى إلى التمنى وصعد حركة جديدة، فإنه صعّد

أيضاً حركة شعورية ناسبها تماماً تغيّر الوزن الشعرى من الطويل إلى (مجزوء صحيح الكامل) : "مستفعلن متفاعلن" فى كل شطر

"ياليت حبك عبل لى حب القطاة لشكلها
أو حب قبرة الصفا لأليفهـا ولخلهـا
أو مثل حب نجيبة مجنونة فـى فحلهـا
ليت إفتنانك لم يكن بشجاعتى وبفضلهـا
أوليت حبك لم يكن لقصائدى ولنبلها "

(يهيئ لنفسه مضجعا وراء نخلتين على الربوة، يحجبانه عن سائر المسرح جهد المستطاع ثم يرقد ويعلو نباح الكلاب وثغاء الشاة وصياح الديكة) .

وهذا المونولوج أفضل غناء عنه تمثيلاً مع أن الفعل فيه وقع فى الماضى وباستثناء الأبيات الخمسة الأخيرة، فروح الغناء فيه أكثر من روح الفعل، على أنه غناء لا تطريب فيه، بل هو غناء تعبيرى وذلك للأسباب الفنية الآتية:

أولاً : إستعراضية الفكرة :

أ - يستعرض البطل حبه للبطلة، ورد فعل ذلك على مستوى البيئة المحيطة.

ب - يستعرض أمنية فى شكل حبهما.

ثانياً :إستعراضية الشكل :

إستعراض وصفى ظاهرى:

١- وصف مظاهر حبه لها: "سلى الصبح.." "كما يستريح ابن السبيل المطرح".

٢- وصف موقف أبيها منه: "أبوك غرير القلب" "وفى أذنه وقر" "إذا جئت أشرح".

٣- وصف قوة حبه لها وثباته عليه:

"أرى الغيد من حولى وفيهن سلوة وأقصى كلاب الحى عنى فتنبح"

٤- وصف موقفها منه وهو موقف منقاد للحوادث:

"فياعبل قد طال التنائى وظله مـتى بتدانيـنا الحـوادث تسـمح".

٥- وصف طبيعة حبها له - كما تمناه - : "ياليت حبك عبل لى" "أوليت حبك لم يكن".

ثالثاً العناصر :

وهى عناصر بلاغية أكثر منها درامية، بمعنى أنها زخرفة لظاهر الموجود فقط، وليست رد فعله الجمالى بإزاء ما هو موجود. حيث إستخدم المؤلف الأساليب البلاغية الآتية:

١- أسلوب الطلب الإنشائى: " سلى الصبح عنى" بغرض بيان حاله الناتج عن تعلقه بها.

٢- أسلوب النداء الإنشائى: " فيا عبل قد طال التنائى وظله" بغرض إستدرار عطفها.

٣- أسلوب إستفهام إستنكارى: "أفى خيمتى كالناس أم فى بيوتكم" بيان عدم تحمله.

٤- أسلوب إستفهامى غرضه التمنى، تمنى زوال الأحداث المسببة لتباعدهما وهو يقصد العادات وما يفعله أبوها معه، وكذلك الأهل أو الأقارب والحساد.

"متى بتدائينا الحوادث تسمح"

٥- أسلوب نفى:

"أبوك غرير القلب لم يعرف الهوى ولم يدر ما يأسو القلوب ويجرح" بغرض بيان مدى صدود أبيها له

" فما سرتنى منهن ما كان يشتهى ولا راق لى منهن ما كان يعلح" بغرض بيان مدى إعراضه عن غيرها من النساء.

٦- أسلوب تعجب: "فمالى أرد القلب عنك فيجمح" بغرض بيان مدى ثباته على حبها.

٧- أسلوب خبرى: "أقّبلُ أطناب البيوت" "أرى بوقوفى فى ديارك راحة"

"أرى الغيد من حولى وفيهن سلوة"

"أحيد عن السارى لكيلا يريبكم وأقصى كلاب الحيى عنى فتنبح" بغرض بيان مدى حبه لها ومدى ما يكابده للحفاظ على هذا الحب

"يخف لواش يشرح الزور سمعه" غرضه بيان مدى نفور أبيها منه:

٨- أسلوب شرط: "وفى أذنه وقر إذا جئت أشرح" بغرض بيان نفور أبيها منه.

٩- أسلوب تمنى: "ياليت حبك عبل لى" "ليت افتنانك لم يكن" "أوليت حبك" بغرض بيان عدم رضائه عن شكل حبها له، المقصور على شجاعته وشاعريته، مع توجيهها لتحبه لذاته، لا لصفاته.

رابعاً: الزخارف الإيقاعية:

١ - باستخدام الكلمات ذات الجرس اللفظى المتقارب مثل:

"الطاء مع التاء والسين مع التاء، الدال وتكرارها، وتضعيف اللام، وتكرار النون والتاء والحاء والطاء والظاء "حروف مكررة أو مضعفة أو متقابلة.

"فيا عبل قد طال التنائى وظله   متى بتدانينا الحوادث تسمح"

٢ - باستخدام التوازن الذى يعطينا جرساً لفظياً، متماثلاً أو متقارباً مثل:

"فما سرنى منهن ما كان يشتهى   ولا راق لى منهن ما كان يملح"

فكل جمله فى صدر البيت تقابلها جملة مترادفة معها فى عجزه كما هو موضح بالخطوط (فى النفى وفى الجر وفى البناء للمجهول).

٣ - باستخدام حركة اعراب واحدة وهى الضم فى نهاية القافية الموحدة وهو مايسمى فى الإصطلاح العروضى "الروى" مثل "يجرح، أشرح، فيجمح، يملح، تسمح" أو بناء فعل للمجهول فى شطرة، والإتيان بفعل مبنى للمجهول فى شطرة متقابلة أو تكرار الجر فى مثل:

(لشكلها، لخلها، فى فحلها، وبفضلها، ولنبلها) باستخدام قافية وحركة روى موحدة.

٤ - باستخدام المترادفات والمتجانسات:

"لم يعرف، لم يدر، فما سرنى، ولا راق لى، ما كان يشتهى، ما كان يملح، أحيد - وأقصى".

٥ - عدم التنقل بين الأوزان الشعرية فى المونولوج إلا فى نقلة واحدة عندما بدأ يستعرض أمنيته لشكل حبها له. حيث أنه ظل على وزنين شعريين طوال المونولوج: عند الطلب وعند النفى وعند الإستفهام الإستنكارى وعند الخبر وعند التعجب، مع أن هذه كلها دوافع مختلفة ومتباينة، يلزم للتعبير عنها تفصيلات مختلفة بإختلاف الدوافع ولعل مثل ذلك هو ما حدا ببعض الأساتذة ليقولوا ومعهم د.جرجس

الرشيدى: عن أحمد شوقى وعزيز أباظة "تكبلهم تفاعيل الشعر العربى" إلى جانب "تمسكهم بالقافية فى عدد كبير من سطور حوار المسرحية" جعلهم يفتقدون إلى الحرية[1]. ويقول مندور: "مسرحياته الشعرية ترتفع إلى القمة إذا لحنت"[2].

٦- استخدامه فى الشق الأول من المونولج - ذلك الذى رأيت صلاحيته للغناء أكثر من التمثيل - للبحر الطويل، الذى تفعيلاته (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلين) وما يستتبع ذلك من بطء وهو مالا يتناسب والحوار المسرحى وهوما يحتاج إلى كثير من التقطيع والوقوف بأنواعه عند أدائه تمثيلاً حتى يمكن التخلص من موسيقا الشعر.

الطبيعة التشخيصية الإيحائية فى المونولوج الشعرى الدرامى :

لا يعتمد المونولوج فى المسرح الشعرى على الغنائية والذاتية الوصفية فقط، ولكنه ينحو منحى تشخيصياً، عندما تكون ذات الشخصية غير مهددة بفقد حياتها، ولكن طبيعة التهديد أو المعاناة التى تمليها ناتجة عن طبيعة تهديدية أقل بمعنى أنها تتعلق بصفة من صفات الشخصية أو هى تهديد لدور من أدوارها المؤثرة فى حيز نفوذها أو مجدها الشخصى. ومثاله مونولوج الكاهن (أنوبيس)[3].

"أنوبيس:

هَلُمَّ لكنَّ بناتِ التلالِ ... وجنِ الخرائبِ من صَالحَجَرْ
تبدّلَ مِنْ حَوْلِكُنَّ المكانُ ... وأينَ القفارُ وأينَ الحَجْر
يدُ العِلْمِ وهى حديديةٌ ... حَوَتكُنَّ مِنْ جَنَباتِ الحُفَرْ
وجاءتْ بكُنَّ إلى حُجْرَتى ... أسُارى القواريرَ رَهْنَ الصُرَر
أراَ بَنَى الناسُ فى أمْرِكُنَّ ... وصِرْتُ حَدِيثَهُمُ والسَّمَرْ
وقيلَ أنوُبيسَ حَاوِ تَسِيلُ ... إليهِ الأفَاعى إذاَ مَا صَفَرْ
وما فِتْنَتِى بِجُلُودِ ولكِنْ ... مُرَقّشَةَ كإهابِ النمِرْ

[1] مجلة المسرح ١٣ أغسطس ١٩٨٢ ص٢٢ وما يليها.

[2] د.محمد مندور. مسرحيات شوقى القاهرة نهضة مصر ص٥٢.

[3] أحمد شوقى. مصرع كليوباترا م. التجارية الكبرى ص٧٢ وما بعدها.

ولا بِهَا كِلَ مِثْلِ العِصَىّ ... مِنَ اللَّحْمِ لاَ مِنْ فُرُوعِ الشَّجَرْ
ولا بِرؤُوس كَدَقّ الحَصَى ... ولا بِعُيونٍ كَوَقْدِ الشَّرَرْ
ولكنْ أزاولُ عِلْمَ السُّمُومِ ... وعِلْمُ السُّمومِ جَلِيلُ الخَطَرْ
لقدْ كَانَ لِي فِي مُعَانَاتِهِ ... تَجَارِيبُ أنفقْتُ فِيها العُمُرْ
إلى أنْ نَجَحْتُ نَعَمْ قَدْ ... نَجَحْتُ وعَاقِبَةُ الظَّافِرِينَ الظَّفَرْ
فَكَمْ قَد شَفَيتُ بِطِبِّى اللَّدِيغَ ... وأيقَظْتُ مِنَ نَزْعِهِ المُحْتَضَرْ
فَقِيلِ إلهٌ أعَادَ الحياةَ ... إلى المَيْتِ أوْ خِدْنِ جِنَّ السَّحَرْ
صَنَعْتُ مِنَ السَّمِ تِرْيَاقَهُ ... وقدْ يختفى النفعُ تَحْتَ الضَّرَرْ
وأنْتُنَّ والناسُ قَدْ تَلْتَقُونَ ... فَفِيكُنَّ شَرٌ وفِي الناسِ شَرْ

(يدخل حابى خلسة)

أنوبيس (مستمراً) :

وَتقْتُلْنَ عُمْىَ عيون السلاح ... وَيَقْتلُ قاتِلُهُمْ عَنْ بَصَرْ
لسانُ ابنِ آدم أوْ نَابُكُنَّ ... كِلاَ السَّائِلَيْنِ لُعَابُ القَدَرْ"

فإحساس الشخصية بالمعاناة نابع - هنا - من أقاويل الناس، وشعورهم حول مهنته، أو الشق المتعلق بعلم السموم فى مهنته، ليس بوصفه كاهناً ولكن لأنه متعامل مع الحيّات والثعابين السامة، فهو هنا يرد عن نفسه أويقنع نفسه بصوت عال بصحة ما يؤمن به ويحبه.

الضرورة الحياتية والضرورة المسرحية فى المناجاة ذات الطبيعة الغنائية:

قد يميل المرء إلى العويل والغنائية حين يشرف على الموت منتحراً، كما فعلت الملكة البطلمية "كليوباترا" ويكون ذلك مقبولاً على المستوى الحياتى، ولكن حينما يقدم ذلك على المسرح يجب أن تراعى ضرورة أخرى مهمة وهى ضرورة أن يكون ما يقدم ممتعاً إلى جانب كونه مقنعاً من الوجهة الحياتية، مطابقاً للحياة.

فهل يطابق مشهد انتحار "كليوباترا" ضرورة الحياة وضرورة المسرح؟

"كليوباترا:

اليوم أقصر باطلى وضلالى   وَخلَتْ كأحلامِ الكَرَى آمالى
وصحوتُ من لعبِ الحياةِ وَلهْوِهَا   فوجدتُ للدنيا خِمَارَ زَوال
وَتلَفتَتْ عينى فلا بمواكبى   بَصُرَتْ ولا بكتائبى ورجالى
وطئتْ بسَاطِى الحادثاتُ وأهْرَقَتْ   كاسِى وفَضَّتْ سَامِرِى ونُقالى
إيزيسُ ينبوعَ الحياةِ تَعطفِى   وتلفُتِى لِضَرَاعَتِى وسُؤالى
أنتِ التى بَكَتْ الأحبةَ واشتكتْ   قَبْلَ الأرامِلِ لوعةَ الإرمَال
إنىَ وَقعَتْ على رِحَابكِ فارْحَمِى   ذُلَّ المُلُوكِ لمجْدِكِ المُتعالى
هلْ تأذنين بأنْ أعُجِّلَ نُقْلتَى   وأحِثَ عَنْ دَارِ الشَقَاءِ رِحَالى
وعُلاَكِ ما أدَعُ الحَياةَ جَبَانَةٌ   أوْ ضِيقُ ذَرْعٍ أوْ قَطِيعَةُ قَالى
إنىَ انتفعتُ بعَبْقَرِىَ جَمَالِهَا   وَتمتَّعَتْ مِنْ عَبْقَرِىَ جَمَالى
وجمعتُ بين شعورِها وعَواطفى   وقرنتُ رَحْبَ خَيالِهَا بخَيَالى
وجدتُها قدْ خَلَّدَتَ أبطَالَها   فَبَسَطْتُ سُلطانى علىالأبطالِ

إلى قولها :

"سِرْ بى إلى أنطونيو فى نُضْرَتِى   وَرَواءِ جُلْبَابى وزينِة حَالى" تسعة وعشرون بيتاً فى صلاة تضرَّع إلى "إيزيس" وهو مقبولٌ على المستوى الحياتى لشخص مقدم على الإنتحار. ولكن الضرورة المسرحية تنحو نحو التكثيف. فهذه المناجاة، بمثابة اعتراف كذلك الذى عرفته المسيحية، ولكن فى المسرح يكفينا بوصفنا مشاهدين أن نسمعها وهى جالسة فى ركوع أمام تمثال ايزيس من حيث تقول " إيزيس ينبوع الحنان تعطَّفى: إلى قولها: "وعلاك ما أدع الحياة" .

ثم "سِرْبِى إلى أنطونيو" وما خلا ذلك فهو غير مهم هنا. فما كان منها معلوم، وحالتها الراهنة تكفيها هذه الأبيات الدالة على أنها امرأة من صخر. فإذا أنتهينا من نظر ذلك تأتى النقلة الثانية أو المزج المتناغم فى المناجاة (تداخل نسيج نهاية فقرة من الحوار مع نسيج بداية فقرة تالية عليها)، فبعد انتهاء حركة التضرع تبدأ حركة الشروع فى الإنتحار.

"كليوباترا:

هلمىَ الآن مُنقِذتى هلمىَ   وأهلا بالخلاصِ وقدْ سَعَى لى

شَربْتُ السُّمَّ مِنْ فِيكِ الْفَدَى ... بسُلْطَانِي وزدتُ علـيه مَـالِي
علـى نابَيْكِ مِنْ زُرْقُ المنَايَاَ ... شـفاءُ النفس العُضَـال مِنْ زُرْق المـآل
وبعضُ السُّمِّ تِرْيَاقٌ لبعض ... وقـد يُشْفَى العُضَالُ مِنْ العُضَـال
إلى قولهـا: حـياةُ الـذُل تدفـعُ بالمـنايا ... تعـالىَ حـيةَ الـوادى تعـالىَ

(تتناول الأفعى وتمهد لها من صدرها فتلدغها) فتأتى حركة الإحتضار:

"ياابنتي وُدِّى' هَلُماَّ ... زَيِّنَانِى للمَنيةْ" [١]

ولـئن تمثلـت الطبـيعة الغنائـية فى التناجى السابق فهى طبيعة مناسبة لمن أقدم علـى المـوت. ففى هذه المناجاة غناء شبيه بثغاء حيوان قبل ذبحه. فمن حق الذى سيغادر الحياة بإرادته أن ينعى نفسه.

إذا فالضـرورة الحياتية تنادى هذه الغنائية، فى مثل هذا الموقف التراجيدى وهو موقف إقدام البطل المأساوى على حتفه مختارا بقدم ثابتة.

ولكـن الضـرورة المسرحية التى تحتم التكثيف اللغوى والتعبيرى بعامة، لا تتواءم مـع الضـرورة الحياتـية – هـنا – فـإذا كـان مـن حق الشخصية قبيل موتها الإختيارى أن تـنعى نفسـها، فمـن حقنا ونحن نشاهد ذلك أن نكتفى من هذا النعى بالقدر السائغ لنا أو المحـتمل مـنا. ذلك لأن موقفنا، هو موقف انفعالى تعاطفى – ليس إلا – وموقف الشخصية موقـف عـاطفى إنفعـالى، بمعـنى أنـه يخاطـب عواطفـنا لا عقولـنا. لذلـك فنحن الجمهور نـتعاطف ولا نشـارك – هـنا – والـتعاطف عـامل وقـتى سـريع التغـيير، ومـرتهن بمـزاج المتعاطف، وقوة عاطفة المتعاطف معه.

حتى مع محاولة شوقى تقسيم هذه المناجاة إلى ثلاثة مواقف هى: مرحلة التضرع لإيزيس، توكيداً لمعتقدات كليوباترا الدينية وقناعاتها التى تبدأ بقولها:

"اليومَ أَقْصَرَ بَاطِلِي وضَلَالِى..." حتى "سِرْ بى إلى أنطونيو"...

والموقـف الثانى يتمثل فى شروعها فى الإنتحار توكيداً لدافعها وقناعتها الوطنية بدءاً من قولها:

"هَلُمِّىَ الآنَ مُنْقِذِتِى هَلُمِّىَ" إلى "حياةُ الذُل تُدْفَعُ بالمَنَاياَ"..

[١] المصدر ذاته ص١١٢ وبعدها.

والموقف الثالث الذى يتمثل فى احتضارها توكيداً لأنوثتها، حتى فى النزع الأخير، الذى يبدأ مع قولها: "ياابنتي وُدّى هَلّما زيّنانِي للمنايا" حتى: "وانثرا بَيْنَ يَدَىْ عَرْشِي .... الرياحين البَهِيّة" (تموت بين وصيفتيها). ولئن تناقضت الضرورة الحياتية فى المناجاة ذى الطبيعة الغنائية مع الضرورة المسرحية (مايناسب الشخصية لتكون طبيعية فى موقفها الحياتى، متوافقاً مع ما يناسب المتفرج، أن يقتنع ويستمتع فى آن واحد معاً بما يناسب الشخصية) فإن الضرورتين متحققتان فى المونولوج ذى الطبيعة التشخيصية الإيحائية[1].

مما تقدم يمكننا القول: إن الإيقاع فى المناجاة المسرحى ذات الطبيعة الغنائية مختلف عنه فى المونولوج ذى الطبيعة التشخيصية الإيحائية، من حيث العناصر:
(الوزن والميزان الإيقاعى: "السرعة والتوسط والبطء الزمنى" والزخرف الإيقاعى وطبيعة جرس الكلمات وطبيعة ترتيبها فى النسق النغمى الوزنى، وطبيعة تراكيبها بحركات التنوين، حيث نلاحظ كثرتها فى المونولوج ذى الطبيعة التشخيصية:
"يد العلم وهى حديدية" "وقيل أنوبيس حاو" "ومافتنتى بجلود لكُنَّ مرقشة" "ولابرؤس كدق الحصا" "فقيل إله" "أو خدن جن سحر" "ففيكن شر".
وكثرة حركات التضعيف بتكرار حرف أو أكثر "لكن بنات التلال وجن الخرائب" " وتبدل من حولكن" "حوتكن" "جاءت بكن" "فى أمركن" "وانتن والناس" "ففيكن شر" "لسان ابن أدم أو نابكن"

فهذه الحركات التنوينية والتضعيفية رفعاً أو نصباً أو جراً أو تسكيناً هى عناصر إيقاعية ذات جرس سمعى مصاحب ومتناسب مع طبيعة هذا الكاهن الولوع بالحياة وعلم السموم وطبيعة عقله، مناسب للجو العام – درامياً – فى حين أننا لا نجد فى التناجى ذى الطبيعة الغنائية تعويلاً على هذا الجرس الصوتى المرتفع أو الزاعق بل التعويل فيه على الهمس فى الغالب:
"كليوباترا:

هَلُمّى عَانِقِي أفْعَى قُصُورِ ... بها شَوْقٌ إلى أفْعَى التِّلاَلَ
سَطَتْ رُومَا عَلىَ مُلْكِي ولَصّتْ ... جَوَاهِرَ أُسْرَتِي وحُلِيّ آلى
فَرُمْتُ المَوتَ لَمْ أجْبُنْ ولَكِنْ ... لَعَلّ جَلاَلَهُ يَحْمِى جَلاَلِى

فلا تمشى على تاجى ولكن ... على جسدٍ ببطن الأرض بالى
وقد علم البرية أن تاجى ... نمته الشمس والأسر العوالى
يطالبنى به وطن عزيز ... وآباء ودائعهم غوالى
أأدخل فى ثياب الذل روما ... وأعرض كالسبى على الرجال
وأخدج بالشماتة عن يمينى ... ويعرض لى التهكم عن شمالى
وتحكم فى روما وهى خصمى ... وتسرف فى العقوبة والنكال
يرانى فى الحبائل مترفوها ... وقد كان القياصر فى حبالى
إذن غير الملوك أبى وجدى ... وغير طرازهم عمى وخالى
أموت كما حييت لعرش مصر ... وأبذل دونه عرش الجمال
حياة الذل تدفع بالمنايا ... تعالى حية الوادى تعالى

فالنبر النغمى المرتفع أو الحاد ليس موجوداً هنا، إنما الهمس أو شبيهه هو الماثل مثولاً ملائماً لطبيعة قناعة مفكرة تفلسف لحدث انتحارها. هو الموت قناعة. فهو تجسيد منغوم لنتيجة موازنة تأملية لحياة ملكية بكل ماتعنى، وحياة عدمية بكل ما تعنى. والأمر عندئذ لا يحتاج إلى حس زاعق، ومن ثم لا يحتاج إلى تجسيد لفظى، زاعق. هذا إلى جانب أنها تستعرض فى مخيلتها أو هى تعقد تلك الموازنة فى داخلها. ولكن الضرورة المسرحية تقتضى لفظاً أو تجسيد مشاعرها الذاتية الداخلية فى هذا الموقف المأساوى الذى تخيرته عن رضا تام. فهى تتحاور مع مشاعرها، وتجد لذة لأنها تحاور ماضياً وحاضراً، لتثبت المستقبل المتمثل فى قناعتها، فى حين أن الكاهن مع أنه يتحاور مع نفسه إلا أنه يوظف الحيات، والموقف الدرامى ليبث ما بداخله فهو يحادث موجوداً، وكائنا، عقل أو لم يعقل، لكنه ماثل بالحضور المجسد أمامنا وأمامه بالطبع. فهو يحاور الماضى والحاضر فى داخله، ولكن ليس لتثبيت فكرة فيها، ووصول إلى قرار بشأنها. إلى جانب أن الرنين اللفظى الزاعق مطلوب – هذا – وهو شبيه بطبيعة الغناء الأوبرالى. الذى يخص الكهان والأشرار والمخلوقات الشاذة بطبقة (باص) الصوتية، وهى أغلظ الطبقات الصوتية للرجل.

المسألة الثانية: الطبيعة التشخيصية التجسيدية في المونولوج المسرحي بين الشعر والنثر :

والمونولوج ذو الحوار الرمزي، ينحو منحاً تشخيصياً تجسيدياً. ومثاله مانراه عند ناظم حكمت في مسرحية (حكاية حب) وفي مسرحية (الغفران) المأخوذة عن (المعرى) للكاتب التونسي المعاصر (عز الدين المدني) وكذلك ما نجده عند "ميترلنك" في (بلياس وميليزاند) و (الطائر الأزرق) أو مانجده عند يوسف ادريس في "الجنس الثالث" حيث حلق المونولوج طوال المسرحية، وتجسد مانراه أمامنا من خلال حالة التشخيص المونولوجي، إذ أرى ما يحدث إنما هو مجرد طبيعة تجسيدية لخيالات شخص واحد هو (آدم) بطل المسرحية:

"الصوت: هوووه.. بنقول عندك ميعاد في العتبة (إلى كائن آخر يتحول آدم، يستدير كالمنوم)

ناره : دكتور آدم.. جرى إيه. مالك. فيه إيه. وقفت العدد ليه.

(ينظر لها وكأنه لم يعد يراها) أخص عليك.. منظرك يخض.. أنت عايز تخضني. أنا أبتديت أخاف.

(ستار مؤقت) (على موسيقى الإفتتاح تبدأ عناوين المسرحية تظهر معروضة بالفانوس السحرى)[1]. من هنا تبدأ المسرحية. من هنا يبدأ التشخيص، تشخيص خيالات "أدم" "نلمحه يقوم بحركات عصبية وكأنه يعاني من تشنجات داخلية تتفجر على ملامحه وتنتهي بأن يكلم نفسه".

"آدم: اديني في العتبة أهه بقالي يومين وأنا في العتبة. "عندك ميعاد في العتبة.

الميعاد فين ومع مين معرفش. آدي العتبة وآدي الناس وآدي أنا (فجأة يقترب من أب معه طفلان ويندفع ناحيته قائلاً:

تسمح من فضلك.

(الرجل وأطفاله يمضون وكأنهم ما سمعوه أو رأوه) ، (يعض آدم على شفتيه غيظاً ويندفع ناحية سيدة بلدى ترتدى الملاية اللف وتحمل فوق رأسها بقجة).

ياست. إنتي ياست (يضع فمه فوق أذنها) إنتي يا خاله.

---

[1] يوسف إدريس – الجنس الثالث – القاهرة عالم الكتاب ص١٠.

(المرأة تمضى وكأنها لا تراه) ايه اللى حصل. (يلمح بائع السميط مقترباً) يابتاع السميط يابتاع السميط (بائع السميط وقد أقترب منه بدلاً من أن يرد عليه يجلس على الأرض ويضع السبت بجواره وينفض حذاءه... آدم فى أثناء دورته التالية تكون الدائرة قد ضاقت بحيث يصبح بائع السميط خارجها. يحاول الإتجاه إليه فلا يستطيع ولا يبقى أمامه إلا أن يكمل الدائرة. تنتاب آدم حالة هياج ويرفع صوته) .

ياناس.. يابنى آدمين. ياأخينا. ياست. يابنى. ياعم. ياخلق."

(بصراخ) أعمل إيه. أضحك. ألطم. الكون أختل. بالتأكيد الكون — أختل دانا عالم وإيمانى بالعلم زى إيمانى بالله تحصل معايا الخزعبلات دى. ماهو حاجة من أتنين: ياأما وباء جنونى أجتاحنى أنا والناس من غيرما نعرف، يا أما ظاهرة خارقة بتكسر كل قوانين العلم ونظرياته أنا أبتديت أخاف. أنا لأول مرة فى حياتى أرجع طفل ميت م الرعب."

وهكذا تتحول الطبيعة الايحائية فى المونولوج تدريجياً نحو التشخيص والتجسيد مروراً بالطبيعة التحاورية[1] .

"آدم: يكونش لما تحديتهم زعلوا. أصلى صممت لما نزلت م المعمل أنى مش حاروح ناحية العتبة خالص. ركبت الأوتوبيس اللى رايح الجيزة، حتى وأنا باقطع التذكرة سألت الكمسارى:

جيزة.ايوة جيزة. بعد محطة أبص م الشباك الأقى الأوتوبيس فى شارع عبد العزيز وإن المحطة الجاية هى العتبة،صرخت فى الكمسارى: أنت مش قلت لى الجيزة بص لى كأنى مجنون وقال: أنا مش قدامكم قايل له ميت مرة العتبة.نزلت رحت ناطط فى الترماى اللى جاى م العتبة رايح السيدة، على بال ما قطعت التذكرة بصيت لقيت الترماى كأنه نقل على الشريط الثانى وراجع العتبة".

المقابل التجسيدى لدلالات الألفاظ فى المونولوج:

وفى مثل هذه الطبيعة التشخيصية يكثر المقابل التجسيدى، الذى يمد اللفظ بالحركة أو بالصورة، فالألفاظ مقابل تصويرى مظلل لها:

---

[1] الشخصية والموقف شاعريان واللغة والتراكيب فيها رنين ولا ينقصها غير الوزن.

"آدم: ده كله جه منين. الضهر ماكانش فيه حاجة.. ازاى أتوجد ده كله فى ساعات. ده الباب ده عمره مئات السنين. والزرع ده قطعاً أتزرع قبل أنا ما أتولد. وايه اللى جوه السور. دا مدينة زى مدن الأحلام. يتعمل ده كله ازاى فى نص يوم".

وهكذا توضح لنا اللغة فى حوار المونولوج شيئاً فشيئاً عناصر الصورة التى هو مقدم عليها، فتكشف أنها تجسيد لوعى وجدان الكاتب نفسه، ومن ثم البطل، الذى هو رمز للإنسان بعامة (آدم) بالموروث الدينى الأخروى أو هو إستشفاف الإنسان للعالم الآخر بعد الموت. فهنا (عشماوى) رمز لملك الموت فى الموروث. وهو تلميح بأن الموت، يأتى رغماً عن الإنسان. فآدم مقود من عشماوى بخديعة الإختيار. ولكن رحلة الميت أو المسافر إلى العالم الآخر تتم هنا بالسيارة، وليست بالقارب كما هى عند (دانتى) فى (الكوميديا الالهية) أو كما كانت عند (أفلاطون) فى (محاورات فيدون) كما أنها ليست كتلك الرحلة التى رأيناها عند (المعرى) فى (رسالة الغفران) بالناقة. إنما تتم رحلة المنتقل إلى عالم الغيب (بسيارة) .

"آدم: الله مش قادر أحول عينيه عن الشمس: نورها بيخترق مخى. عمال بيسحب وعيى، عقلى بيسخن. بيتحلل. مخى بيسيح وبيدوب وبيغلى وبيتبخر ومش قادر أسحب نظرى منها. أنا بقيت عبد الشمس".

فهذه حالة شبيهة بحالة ذهول الإنسان عند البعث من الموت والقيامة، كما أخبر الموروث الدينى. لذلك نجد البطل فى حالة ذهوله يحاول التماسك:

"آدم: اركز. أثبت. الدهشة الشديدة ممكن تطير عقلك، زى ما أتعودت الخضوع تعود التسليم (مغيرا لهجته)

بس عطشان عايز أشرب. ولازم أخش. ايه القوة اللى تفتح باب زى ده. أفتح يا سمسم. جعان وعطشان وعايز أنام، عايز أنام"

(يرتكن إلى الباب المجاور لفتحه الباب وينام)

(موسيقى تنتهى بصوتها يقول)

(يقفز برأسه من غفوته)

صوت هى: هوووه

آدم : هوووه
صوت هي: أدخل
(ومع الكلمة تفتح ضلفتا الباب الهائلتان وكأنما من تلقاء نفسيهما، ويبدو خلف الباب ممر تقف على أوله بضع شجيرات قد تطور شكلها عن الأشجار التى نعرفها حتى أقترب من صورة شبه آدمية بعضها ممشوق الجذع وبعضها به انبعاجات وبعضها عجوز تقوس ظهره. رؤسها بما فيها من جذوع وأوراق تشبه فى شكلها العام بعض تسريحات الشعر المنتشرة هذه الأيام).

الشجيرات : (فى صوت واحد) أتفضل خش.
آدم يقف مبهوراً يتطلع هنا وهناك ليعرف مصدر الصوت)
شجرة جميز : ماتخافش.. أحنا اللى بنكلمك.
آدم : أنتو مين.
الشجرة الزعيمة: أحنا الشجر اللى قدامك (بقية الشجرات يهمس بعضها لبعض).
شجرة تمر الحنة: والنبى شكله حلو.
شجرة التوت : نفسى يحك دقنه الطويلة دى فى جذعى.
شجرة السنط : أنا النوع ده ما يعجبنيش.
النخلة : بس باين عليه طيب.
شجرة التمر حنة: أسمعوا. أنتو تسيبوهولى كده من غير مطرود.
آدم : هو الشجر هنا بيتكلم.
شجرة التمر حنة: وبيغنى كمان ولو حبيت يرقص[1].

هذا المشهد، أعده "مونولوجاً" برغم الشخصيات المنصوص عليها (الأشجار)، فطبيعة الحوار، لو أعدنا قراءته – تثبت أن ذلك الذى يتشخص أمامنا إنما هو ما يدور، داخل الشخصية – آدم – حيث يبدأ بقوله لنفسه : "أثبت أركز" ويمر بصوت: (هى) "هوووه" "أدخل" وأصوات الشجرات "أتفضل خش" "ماتخافش....".

فكل هذه الكلمات أو الأقوال صادرة عنه هو نفسه، إذ هى تجسدت أو تشخصت من موقفه النفسى. وهذا شبيه برحلة المعراج الروحى التى قال بها

---
[1] المصدر نفسه ص٣٠.

بعض المتصوفة المسلمين مثل (محيي الدين عربى فى فتوحاته المكية) ومثل (أبى الحسن السهروردى فى رسالة صوت أجنحة جبرئيل) [1].

فالحوار كله – هنا – وإن جسد شخصيات يصدر عنها إلا أن هذه الشخصيات بحوارها وفعلها، إنما هى نطف خياله فى محشره هذا.

ولنا أن نلحظ بوضوح مدلولات الألفاظ أو مقابلها الدلالى، بعد أن لحظنا مقابلها التجسيدى فللكلمات هنا مدلولات نابعة من انشغال المؤلف بوصفه (آدمياً) بالعالم الآخر أو فيما بعد الموت، أو انشغال وجدانه بذلك:

"اركز. أثبت. الدهشة الشديدة ممكن تطير عقلك زى ما أتعودت الخضوع تعود التسليم" "بس عطشان عايز أشرب". فهذه الألفاظ ترد فى السياق الدينيى. والموقف المطروح أمامنا شبيه بذلك: (فالخضوع والتسليم) من صفات المؤمن. وهى حالة تجسيدية لا تحل إلا بالمؤمن خضوعاً وتسليماً بالموروث المعتقد، ليتجسد له ما وراء الموت.

والعطش هنا شبيه بحالة العطش التى نص عليها الحديث فى (الموقف العظيم والحشر وهو ما وجدناه فى (رسالة الغفران) من قبل [2] وعند (دانتى فى ملهاته المقدسة) والثبات (أثبت) شبيه أيضاً بالثبات المطلوب على (الصراط) فى عرف الموروث، الدينى الأخروى. أما (صوت هى) فهو رمز للقدرة أو للاله لكنه فى تصور المؤلف (أنثى) وهو تمهيد للمقدمة المنطقية أو المقولة وهى أن المرأة هى الإله وهى المسيطرة وهى المانحة، ومنحها هو الحب الذى هو المعادل للجنة الأخروية فى الموروث الدينيى وبدون التسليم والخضوع لا يحصل الرجل على هذه الجنة. ولكنها أيضاً جنة بلا (رضوان) إنما يكفى قول (هى) "أدخل" فتفتح أبواب الجنة.

ولا تغيب عنا دلالات الأسماء الرمزية (عشماوى – آدم – هى) فالأسماء (مجردات) "الشجرة" ولا تغيب مدلولات الصور المسرحية. فهذا عالم شبيه بعالم (الغفران)، وبعالم دانتى، ولكن البطل هنا ليس أديباً (كابن القارح فى رسالة الغفران) ولا هو شاعر (كفرجيليوس صاحب الإنيادة وأستاذ دانتى ومرشده إلى رحلته الأخروية عبر

---

[1] راجع الفتوحات المكية، و د. عبد الرحمن بدوى – شخصيات قلقة فى الإسلام (عند الكلام عن الحلول).

[2] راجع رسالة الغفران، الكوميديا الالهية، الباحث – الظاهرة الدرامية فى رسالة الغفران.

المطهر) كما أنه ليس أمبراطوراً وديكتاتوراً عسكرياً (لوكوللوس "بريخت") ولكنه (عالم) وليس هذا بغريب.. فنحن فى عصر العلم والتكنولوجيا.

ولأن هذه جنة آدم، كما كانت الجنة فى رسالة الغفران جنة (ابن القارح) فى تخيل المعرى، كانت جنة آدم فى تخيل (يوسف أدريس)، فلقد وجدت للاشجار قدرة على الكلام وعلى الغناء والرقص. حتى فى الإرشادات نجد يوسف إدريس يسبق قول الشجرة بلفظة "فتقول" وهو نمط شبيه بنمط الكتابة الأدبية العربية القديمة، وهو شبيه بنمط كتابة بريخت لمسرحيته (محاكمة لوكوللوس) وفيه نوع من التقديم الحوارى الخاص بالشخصية.

القطع الدرامى الفجائى والحتمى فى الحوار :

ويستخدم ضرورة تكثيف فى الحوار كما فى "عطيل"[1] إذ ينتهى كلام عطيل دون أن يتم المعنى، الموضح لحالته، إذ اشتمل الموقف على حتمية منع نفسه من التصريح بما فى داخله. منع نفسه عن لفظه لأن فى اكتمال اللفظ تصريحاً بأن (ديزديمونه) قد خدعته، وأنه حقيقة غير كامل، وغير أهلي.

لذا فإن طبيعة التماس الدقيق بين الموقف الدرامى إجتماعياً ونفسياً، وبين الشخصية - عطيل - يحتم هذا القطع الفجائى للفظ، لتحل محله تعبيرات الوجه والنظرات عنده، واللفظ عند الشخصية المقابلة (ياجو)، وفى هذا تكثيف للموقف ونمو للصراع إذ أنه يتنقل من حالته الخارجية إلى داخل عطيل نفسه

المزج المتناغم فى الحوار :

عند النظر فى طريقة مزج "ياجو" أو تداخله فى المكان المناسب وفى الوقت المناسب نجد تداخله اللفظى متمازجاً مع ما لفظ به "عطيل" فإنك لا تلحظ نوعاً من النشاز فيما بين نهاية لفظ عطيل وبداية قوله :

"عطيل: ولكن، حين تضل الطبيعة عن نفسها".

---

[1] وليم شكسبير، عطيل . سلسلة من المسرح العالمى الكويتى ع ١٠٣، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب أول أبريل ١٩٧٨.

"ياجو : أجـل، هـنا الـنقطة، لأجسـر فاقول: [1] "حسن تسلّم وحسن تخلّص في اللفـظ وفـى التوصـيل المعـنوى والشعورى – حيث يخفى شعوره بالجمل القصيرة التى هى مقدمـة لجملـة أو معـنى لا يـأتى مصـرحاً بـه، ولكـن على الطرف المنصت أن يستبطنه أو يستشـفه فـلأن "يـاجو" صاحب غرض مضاد وناقض، ولأنه محرك للصراع فإنه يستطرد، فـيترك الألفـاظ المتحفظة ويتدرج متحرراً، لأن الطرف الأول فى حرج، متحفظ وممتنع عن المباشـرة "عندما تضل الطبيعةعن نفسها" فهذا التحفظ والإمتناع عن الاسترسال الذى يؤكد مـالم يـتأكد مـنه بـل ما يرفض أو يتمنى ألا يكون قد حدث. من هنا تأتى الجسارة لياجو "لأجسر فاقول" .

فقوله: "أجـل، هـنا الـنقطة" وصـل لما أنقطـع قطعاً فجائياً حتمياً من لفظ عطيل، وهو متوافق من حيث الوقت والمكان إذ بينه وبين قطع عطيل تناغم.

القطع الدرامى الفجائى المقصود فى الحوار:

ولكن ياجو يقطع استرساله عن قصد، لتكثيف التأثير، ولحض على إنماء الحـدث عن طريق حض الشخصية حضاً على الأخذ بقوله – أى أنه يؤكد ويثبت قناعات عطيل بقولـه، بقطـع فجـائى مقصـود: "شذوذاً ذميماً، أفكار غير سوية – ولكن عفوك – إننى فى ما أطرح لا أتكلم عنها بوجه خاص" .

المزج الدرامى التسللى فى الحوار :

وقـد يـنحو المـزج الدرامـى فى الحوار إلى التسللية، كما فى قول ياجو بعد قطعه المقصود السابق:

"ولـو أنـنى أخشـى أن شهوتها، إذ تئوب إلى حسن ادراكها، ربما راحت تقارنك بأشكال قومها إذ هى تندم" .(البيت ٢٤٠)

فـياجو إذ يقطع عن قصد ليبعد الشبهة عنه، حتى يتمكن من فعالية التأثير على خصمه (عطيل).

وهذا القطع لا يستغرق أكثر من ثلاثة مقاطع :

"ولكـن عفـوك / إنـنى فـيما أطرح / لا أتكـلم عنها بوجه خاص" والقطع مجرد إشـارة كافـية لإبعـاد الشك عنه. ولكنه سرعان ما يعزج هذه الإشارة العابرة بكلمات أخرى

---

[1] نفسه، ص ص ١٤٨ – ١٤٩.

لهـا نفـس النغمة التشكيكية المسيطرة على لفظه وقوله، ولكن فى شئ من التسلل المناسب لطبيعـته الالتوائـية ولطبيعة عطيل النارية، فكلماته تتحسس بخطواتها الحثيثة أرضا غير ممهدة تماماً، لذلك فهى تتعثر أو تتعرج عن قصد.

القطع الدرامى المتعرج المقصود فى الحوار ودوره فى صنع التوافق الإيقاعى بين عمليتي الإرسال والإستقبال :

وقـد يـتعرج الحـوار عـن قصـد – بمعـنى أنـه يفصـح ولا يفصـح، أو يفصح على مـراحل: كأن يعتمد على جزء من جملة شرطية دون الجزء الآخر المكمل (جواب الشرط)، ومـثاله طريقة ياجو فى التعبير المتحرز المناسب لغرضه الذى يجرعه لعطيل جرعة فجرعة ليسممه – نفسياً – وببطء تآمرى:

" إذا لم تحفـل بـالعديد مـن الخُطّـاب من بلدها ومزاجها وطبقتها، وهذه سنة الطبيعة فى مخلوقاتها كلها. أف." [1]

فالعبارة هنا اشتملت على جملة شرطية ناقصة الجواب: "إذا لم تحفل..." فماذا يحـدث. وعبـثاً يـأتى جـواب على هذه الجملة المشروطة. لأن الموقف الدرامى لا يسمح إلا بالشـق الأول مـن الجملـة الشـرطية. فالجانـب الإجـتماعى بـيِّنٌ بيـنهما، هذا القائد العام والآمر، وذاك حامل أعلامه المتكفل بخدمته – نظامياً.

ولـنا أن نستشـف جواب الشرط (إذا لم تحفل بمن يناظرها مواطنة ومزاجاً وطبقة ولونـاً فهـل تحفـل بـك أيهـا الأسود العبد، فاقد المواطنة والأدنى طبقة) إنه يعادل جواب الشرط المنفى بلفظه (أف) معادلة سميولوجية .

وهـذا الإستشفاف يشكل عنصراً من عناصر التوافق الإيقاعى بين عمليتى الإرسال والإسـتقبال حيـث إنـه يدعـو بإسـقاط جواب الشرط، ليس إلى إنطاق الشخصية بقولها فى موقفهـا الدرامى فحسب، ولكن إلى تنشيط ذهن المشاهد والعمل من ثم على تجديد حضوره ومن ثم مشاركته.

دور الاستدراك فى خلق التعرض المقصود فى الحوار :

ويظهـر الـتعرض عـن قصـد بإغفـال جواب الشرط دون أن يشعر المستمع المشاهد بتعسـف قطـع أو بقطـع أصـلاً – حـين تسـتعمل الشخصية فى حوارها إسلوب الإستدراك

---

[1] نفسه، ص ١٤٩ .

الذى يشكل نوعاً من الربط بين منفصلين، رغبة فى وقف موضوع ما أوموقف ما وقفاً جزئياً لحظياً زيادة فى التشويق والجذب والتنويع، وللدوران والألتواء وللإيهام بشئ أو للتخفيف فهو يهاجم ويدافع، يحض ويبدى الشفقة ولكن شيئاً من النقيضين أخفت صوتاً. فالأشفاق باهت ومصطنع، وللدلالة فقد وقع فى الجملة الإستدراك.

"وهذه سنة الطبيعة فى مخلوقاتها كلها" فكأن (ديزديمونه) ليست هى الخائنة الوحيدة، فالخيانة والنفاق والمداراة عن الأزواج شئ عام تشترك فيه كل المخلوقات، ولما كانت هى من المخلوقات فهى خائنة. ومن المهم الإشارة إلى أن الزوج لا يهمه من أمر خيانة المخلوقات سوى خيانة زوجه. المحصلة فى النهاية هى أن ديزديمونه خائنة.

المزج التأثيرى فى الحوار :

وهذا الإستدراك يتعرج بلفظة واحدة تعمل على ربط الموقف النفسى للشخصية بالأخرى وهى لفظ "أف" فهذا المخرج الصوتى المعبّر عن الضجر أو الضيق الشديد الرافض يربط أو يعمل على المزج النفسى بين شخصيتين فى موقفين مختلفين إذ أنها توعز بمطابقة حالة (ياجو) النفسية لحالة (عطيل) النفسية – أقصد أن ياجو أراد ذلك – فهدفها إذن توكيدى تأثيرى، بمعنى أن الشخصية قد تستعمل فى الحوار لفظة قد تكون من مقطع واحد، وذات جرس واحد مثل لفظة (أف) أو (أوه) أو (أوووه): فالأولى للضجر والثانية للدهشة والإستغراب والثالثة للدلالة على عدم الرضا. وتلك كلها ألفاظ مؤثرات.

المزج الإستطرادى فى الحوار :

ودافعه قطع شكلى وتوقف ظاهرى مع رغبة داخلية فى المواصلة، مدفوعة بعدم الإكتفاء وطلب المزيد ومثله قول عطيل : "وداعاً، إذا لحظت المزيد، أعلمنى بالمزيد ضع زوجتك فى مراقبتها".[1](البيت ٢٤١ – ٢٤٤)

فلقد أنهى عطيل المحادثة الحوارية بقطعها "وداعا" ولكنه استطرد إذ مزج بين القطع باللفظ فى حين أن داخله لم يكتف حقيقة، لأنه مازال فى مرحلة التشكك من هنا تردد بين القطع والمواصلة فجاء القطع شكلياً. من هنا واصل بالإستطراد.

القطع الحتمى المقصود فى الحوار :

---

[1] المصدر نفسه، ص١٤٩.

وهو تصريح باللفظ أو بغيره عن الرغبة فى التوقف. ومثاله بقية قول عطيل لياجو بعد الإستطراد السابق:

"أتركنى يا ياجو" (البيت ٢٤٥)

وسببه كما هو واضح الاكتفاء. فالشحنة الانفعالية التى شحنته بها كلمات ياجو، ستفجره إذا زادت عن الحدود التى تلائم الشخصية وحالتها. من هنا كان التوقف حتمياً، حتى لا يخرج الأثر الدرامى عن الحدود التى تلائم الشخصية فتعمل على تفجير الموقف الدرامى فى غير الوقت الملائم والمحدد. ولأنى أزعم أن هذين العنصرين (القطع والمزج) بأنواعهما التى أثبتها موجودان فى كل حوار مسرحى *، فإنى أعطى تطبيقاً على أحدث المسرحيات الشعرية المصرية، تلك هى (الوزير العاشق) وذلك فى إطار بحثنا فى المسألة الثالثة من هذا الفصل بعد أن مثلنا لهذين العنصرين فى المسرحية النثرية.

المسألة الثالثة: الصيغة الشعرية للتعبير المسرحى فى الديالوج:

يرتبط التعبير الشعرى فى الغالب - بالمناجاة - بالمونولوج، إلا أن الديالوج "لايخلو أيضاً من التعبير الشعرى" .ولكن ما هو التعبير الشعرى؟: هو تلاؤم الصورة الشعرية والوزن مع الشخصية، بحيث لا يزيد عن كونه تعبير الشخصية المنفعل مع الموقف الذى تعيشه، لايزيد عن كونه أحد عناصر التوصل لدوافع الشخصية ووجدانها فى حالة انفعالها المتفاعل مع عناصر الموقف الدرامى من شخوص ودوافع وعلائق متفاعلة فى حالة من توافق المتلائمات، وتناسق المتنافرات فى وحدة من الموقف الدرامى. على أن ذلك يجب أن يحقق للمتلقى ما يطلبه الدكتور محمد زكى العشماوى من لغة المسرح شعراً كانت أم نثراً، حيث "يستطيع ذو البصيرة المدركة من النظارة أن يحس أن النثر الفنى والشعر أغنى وأكثر دلالة وعمقاً فى التعبير من لغته العادية على الرغم من أن التأثير الناشئ من أسلوب المسرحية وهو موسيقاها اللغوية سواء أكانت المسرحية شعراً أم نثراً، إنما هو تأثير مقصود لذاته، أو قل هو تأثير لا شعورى يتسرب إلى نفوسنا بطريق غير مباشر نحسه مع ما نحس من أثر شخصيات المسرحية، وأحداثها [1] .

* شعرياً كان أم نثرياً.

[1] د.محمد زكى العشماوى - دراسات فى النقد المسرحى. بيروت دار النهضة العربية ط ثانيه، ص١٨٩.

إذا فلابـد للتعـبير الشـعرى من أن يكون طائعاً لمقتضيات المسرح، وذلك بخروجه على قالب الغنائية الشعرية. ويتم ذلك بعدة عناصر:

عناصر تطويع الصيغة الشعرية للتعبير المسرحى :

انتهيـنا إلى أن لغـة المسـرح الشـعرية يـتوازن فـيها الـنغم مـع الموقـف والدوافـع والمحـيط، ومعـنى ذلـك أن يـتوازن الشـعر مع الدراما بحيث يكون مطية للموقف الدرامى وللشخصية، ونخرج من ذلك بالعنصر الأول:

عدم افتقاد التوازن :

ولكى يتحقق التوازن فى التعبير المسرحى المصوغ شعراً ينبغى:

- عدم استئثار شخصية واحدة بالحديث.
- عدم الإطالة دون إضافة بمعنى عدم دوران الشخصية حول نفسها فى حوارها.
- عـدم سيطرة الشعر على الموقف، ووقوفه عند حد كونه عنصراً من عناصر التوصيل المؤثر فى المسرح.
- عدم سيطرة الأساليب البلاغية أو الصور على الموقف.
- تجنب التكرار الممل.
- عدم استهواء الشعر للمؤلف، حين ينسى أن الشعر خادم للموقف الدرامى، وليس العكس، فيغلب الصور الشعرية وموسيقى الأوزان والقافية – إن وجدت – على دوافع الموقف الدرامية، مما يدعو إلى سيطرة النغم والروح الغنائى.
- عدم اختيار الوزن الملائم للموقف وطبيعة الظرف النفسى للشخصية وللجو
- عدم تنويع الوزن والقافية – إن وجدت – حسب الموقف والشخصية.
- كسر حدة الشكل باستمرار بالبعد عن وحدة البيت التى عرف بها شعرنا العربى وبالـبعد عـن وحـدة القصـيدة وتوخـى أن يـؤدى كل ما تقوله الشخصيات أداء يسـعى إلى أن يكـون عنصـراً ضـمن نسيج العمل المسرحى ككل. ويأتى ذلك من قدرة اللغة الشعرية على الإيحاء بقول د.مصطفى بدوى حول ذلك

المعنى: " إن الوحدة العضوية تتحقق فى الشعر الذى يعتمد على الإيحاء أكثر من التقرير"[1] .

ولا يتأتى ما طلبنا وجوده عند الشاعر المسرحى دفعة واحدة، ولكنه يتحقق بالخبرة والمراس. يقول د.جرجس الرشيدى: "وكلما ازداد شكسبير نضجاً كسر قيود العروض فى الشعر الإنجليزى حتى يصل فى مسرحياته الأخيرة مثل "العاصفة" إلى استخدام نوع من النثر الشاعرى يشكله فى سلاسة للتعبير عما يجيش فى صدور الشخصيات من أفكار وأحاسيس [2]

وربما مثل لذلك ما نجده عند صلاح عبد الصبور[3] :

"الأميرة : أنت

السندل : لا يعرفنى أحد مثلك.

الأمير : ما جاء بك الليلة.

السندل : قلب يبحث عن أضلاعه.

الأمير : هذا ما اعددت من الكلمات لتلقانى.

تنفخ فى كلماتك كالفقاعات.

حتى تصبح فارغة براقة.

السندل : ما هذا صوتى، بل صوت الحب.

الأمير : لا.. لا... لا تفسدها.

السندل : ماذا

الأمير : اللحظة.

أنظرن، صديقاتى.

أنتظرت كل خلايا جسمى لمسة هذى اللحظة.

أنتفض دمى يتشهى رعشتها النارية أزمان.

دار حوالى مقدمها المتسربل فى غيب الليل.

---

[1] د.محمد مصطفى بدوى – دراسات فى الشعر والمسرح. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ ص ٢٨.

[2] د.جرجس الرشيدى. لغة الحوار المسرحى. مجلة المسرح ع ١٣ أغسطس ١٩٨٢.

[3] صلاح عبد الصبور – الأميرة تنتظر – مجلة المسرح والسينما المصرية عدد يناير ١٩٧٠.

نومى ومقامى".

وهكذا نرى شخصيتين شاعريتين، وموقفاً شاعرياً ولغة شاعرية فى تعبير شعرى وانفعال الشاعر بكل ذلك، مكنه من تطويع الشعر للدراما. فالتوازن فى الحوار غير مفتقد. والحديث موزع بين شخصيتين فى ملاءمة دقيقة بحيث كان عبارة الشخصية المتحدثة عن مقصودها تعبيراً شعورياً فى غير زيادة ولا نقصان. ولقد تم ذلك كما رأينا دون إطالة غير مجدية، ودون دوران أى من الشخصيتين حول نفسها.

كما أنك لا تلحظ سيطرة ما للشعر على الموقف، مع التزام لغة الشعر فى الموقف عند كونها عنصراً فى إحدى وسائل التوصيل المعبر. وإنك لا تحس بسيطرة أساليب البلاغة على الموقف فى لفظ الشخصيات، ولا بتكرار ممل ولا تشعر بسيطرة الشعر على المؤلف إذ لا وجود لها هنا بالمرة.

كما أن الوزن ملائم للموقف وللشخصيتين تمام الملاءمة. كما أنه مقسم إلى تفعيلات خلقت تنويعاً ووقعاً مهيئاً.

ومثاله أيضاً قول القرندل:

"القرندل : لا.. لا.. أرجوك.

طعنت قلب مدينتنا ذات مساء كذبة

فاعتلّت وأسترخت مثقلة بالجرح

والليلة قد تهوى ميتة أنهارٍ وتلالٍ ومنازلْ

لو ولدت فى ساحتها أخرى.

السمندل : أصمت يامجنون.. هيا.. هيا

القرندل : ووا أسفاه، لابد وأن ألُقى أغنيتى

"يندفع القرندل نحو السمندل، ويحيط رقبته بأصابعه، ثم يحدق فى عينيه"

هذا ظلى فى عينيك

"يستل سكينا من ثيابه، ويدفعها فى صدر السمندل"

خذ، هذا آخر مقطع

"يكوم السمندل على المائدة، ويستدير القرندل إلى النسوة المندهشات"

تمت أغنيتى

أستودعكن الله.

" ويتجه نحو باب الكوخ، ثم يستدير قبل أن يخرج ليرى الأميرة تقف متهاوية"

آه لا يجمل بى أن أنسى

هذا تذييل لا تكمل أغنيتى دونه

يا أمرأة وأميرة

كونى سيدة وأميرة

لا تثنى ركبتك النورانية فى استخذاء

فى حقوي رجل من طين

أيا ما كان

وَغْداً أو شهما

عملاقاً أو أفاقاً

ولتتلقى ألوان الحب، ولاتعطيه

أضطجعى مع نفسك

ولتكفك ذاتك

ليكن كل الفرسان الشجعان

ممن يحلو مرآهم فى عينيك

لك خداماً لا عشاقاً

أو عشاقاً لا معشوقين (يخرج)

الأميرة : "تبكى" بجانب الفراش وتقبل السمندل" آه ما أصدقه ميتاً

والمسألة هنا كما نرى تستوجب اللغة الشعرية، لأننا بازاء انفعال الشخصية وهذا الإنفعال يستند إلى دوافع قوية، (فالقرندل) فى عنفوان انفعاله من ضعف (الأميرة) أمام عاطفتها نحو (السمندل)،هذه العاطفة التى تتسبب فى قتل (السمندل): حبيبها للملك (أبيها) من هنا وجب نقل هذا الإنفعال على لسان (القرندل) شعراً. فهذه لحظة صدق،

حرى بالشعر أن ينقلها. من هنا كانت ضرورة الشعر فى التعبير، إذا فالشعر هنا فى موضعه (ضرورة فنية لازمة) – بتعبير المازنى [1].

وإنك لتشعر هنا بأن الشعر جزء لا يتجزأ من شخصية (القرندل) حتى أنه وهو يقتل (السمندل) طعناً بخنجره، يستخدم كلمات هى أبعد ما تكون عن القتل. وهى مصطلحات صناعة الشعر، ولكنها منسجمة فى مكونها انسجاماً تاماً: " خذ، هذا آخر مقطع" "تمت أغنيتى" فهذه ألفاظ تسلب تعاطف الجمهور مع (السمندل) فى لحظة موته مقتولاً أمامهم. وهى تشعرنا بمدى المتعة والطرب الذى يعتمل فى داخل (القرندل) وهو يشرع فى قتل (السمندل) فهو قتل على (نغم) وهى كلمات لا يمكن إبدالها بأخرى. يقول فاليرى: **"النثر كلام مكتوب له هدف يمكن التعبير عنه بكلام مكتوب آخر. أما الشعر فهو لا يخضع لهذه المعاملة".**

وأقول ذلك نفسه عن الحوار المسرحى هنا، لأنه خاضع لضرورة كونه كلاماً ما محدداً لشخص محدد فى موقف محدد (نفسى ودرامى) وله دوافع محددة ذاتياً واجتماعياً. من هنا فلاإمكان لاحلال لفظ مكان آخر.

والتوازن بين الشخصية ولغتها فى الموقف الدرامى قائم فى مهارة شديدة. فهى مقاطع محددة وقصيرة أو مختزلة فى مكانها تماماً. يقول د.جرجس الرشيدى: [2] "ومشكلة كاتب المسرحية الشعرية المتميز أن عليه أن يوازن بين كونه شاعراً وبين كونه كاتباً مسرحياً. فالشاعر عادة له خصائصه الشعرية وأنماط صوره البلاغية ولكن الكاتب المسرحى ينطق بلسان شخوصه. والشعر الذى يتكلمون به يجب أن تكون له سمات يتميزون بها لا الشاعر الذى خلقهم". ومثاله أيضاً عند صلاح عبد الصبور: [3] قول الحلاج فى كشف تجربته الصوفية:

"الحلاج :لأنا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تنعّمنا

دخلنا الستر، أُطعمنا وأشربنا

وراقصنا، وغنينا وغُنينا

---

[1] إبراهيم عبد القادر المازنى. حصاد الهشيم. القاهرة، دار الشعب.

[2] د.جرجس الرشيدى. المرجع ذاته – والمقال نفسه فى مجلة المسرح المشار إليها.

[3] مأساة الحلاج – القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب أو سلسلة اقرأ – المشهد الأول – مع الشبلى.

وكُوشفنا، وكاشفنا، وعُوهدنا وعاهدنا

فلما أقبل الصبح تفرقنا.

تعاهدنا بأن أكتم حتى أنطوى فى القبر"

فهذا كلام من كان فى حالة من الوجد وهى حالة سمو تتطلب لغة سامية.

وكذلك قول الشبلى فى رثاء صديقه (الحسين بن منصور الحلاج) وهو مصلوب فى ميدان عام

"الشبلى : ياصاحبى وحبيبى

أولم ننهك عن العالمين فما أنتهيتْ

قد كنت عطراً نائماً فى وردته

لم إنسكبتْ

ودرةً مكنونة فى بحرها

لم إنكشفتْ

وهل يساوى العالمُ الذى وهبتَه دمَكْ

هذا الذى وهبت

سرنا معاً على الطريق صاحبين

أنت سبقتْ

أحببت حتى جُدْتَ بالعطاء

لكننى ضَنَنْتْ

حين رأيتَ النورَ تُقْتَ للرجوعْ

ها أنت قد رَجِعتْ"

فالحلاج الصوفى يتكلم بمفردات قاموسه اللغوى والتصويرى الإيحائى، وهو ما نلحظه فى قوله "جاد لنا المحبوب بالوصل تنعمنا، دخلنا الستر... الخ". وكذلك الشبلى بقوله "لم أنسكبتْ " "لم أنكشفتْ " "كنت عطراً نائما فى وردته" "ودره مكنونة فى بحرها". وهى ألفاظ تؤدى المعنى نفسه، الذى تحمله ألفاظ، الحلاج "دخلنا الستر"، "تعاهدنا بأن أكتم حتى أنطوى فى القبر".

فالصوفى الحق لا ينسكب، ولا ينكشف، وهو كالعطر فى الوردة وكالدر فى البحر يكون مكنوناً، فى قاع البحر. فالإنسكاب يطابق حالة إفشاء السر، كسائل قيمته فى إمكان الرجوع إليه للارتواء وللرجوع إليه، لابد من أن يحتويه حيز. غير أن الصور مختلفة فى قاموس كل منهما لاختلاف الغرض الإيحائى المطلوب من الألفاظ تحقيقه.

يقول د.شفيق مجلى: "وأبلغ المواقف الدرامية، وأشدها تأثيراً هى بلاشك أكثرها شعراً. ومعنى ذلك أنها تلك المواقف التى تبلغ فيها عواطف الشخصيات حداً من العمق والتوتر والصراع لا يمكن التعبير عنه إلا بلغة الشعر التى يمكنها أن تصور تلك المدركات الغامضة المركبة، الدقيقة، التى تقع بين الوعى واللاوعى – وهى لغة قوامها كلمات معينة ذات جرس خاص، وإيقاع موح وصور ذات مغزى عميق[1].

ويرى الدكتور مصطفى بدوى أنه غالباً "ماتردد فى التراجيديا الواحدة صورة أو مجموعة من الصور ذات دلالة خاصة حتى يسود المسرحية بأسرها هذه الصورة أو الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئى للموقف التراجيدى الجوهرى الذى تدور حوله المسرحية ففى مسرحية "هاملت" مثلاً نجد أن التشبيهات والإستعارات الغالبة مشتقة من موضوع العلة والمرض والسقام، وهى تعبر عن المرض الذى أصاب نفس هاملت والعلة التى نزلت بالمملكة" وفى "ماكبيث صورة رجل يرتدى ثياباً ليست ملكه فهى فضفاضة ولا تلائمه أما مسرحية "الملك لير" فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكاسرة التى، تفترس غيرها"[2].

دور المحسنات البديعية فى الحوار المسرحى :

وتلاؤم الصور الشعرية والوزن مع الشخصية فى موقفها الدرامى يتم عن طريق فهم الكاتب الدقيق لدور المحسنات البديعية فى الحوار المسرحى، بحيث لا تشكل عنصر تشتيت لفكر المشاهد، ولا تعمل على وقف تطور الحدث ولا تؤدى إلى قطع التسلسل الفكرى ولا إلى إبطاء حركة الحدث، ولا إلى تحويل المعانى من الوضوح إلى الغموض، بل تعمل على: الربط بين الشخصية والصور التى ترد فى أحاديثها بوضع الصور بحيث تناسب الشخصية فى حوارها مع غيرها أو مع نفسها (المونولوج)، بمعنى أن تصبح

---

[1] شفيق مجلى. شكسبير القاهرة، مكتبة الأنجلو ص١٣.

[2] د.مصطفى بدوى. المرجع ذاته ص٢٠ وما بعدها.

للصورة وظيفة درامية. يقول "لون جوفيه": لا يتعلق الشئ الجوهرى فى الجملة أو بيت الشعر بالنحو، أو تركيب الجمل، أو البلاغة، أو المعنى المباشر بل يتعلق بالأحاسيس والمشاعر التى بلورها الشاعر فى كلماته عندما كتبها، والتى توقظها هذه الكلمات بعد ذلك فى قلب من يستمع إليها" .

كما أنه ضرورى أن تسهم المحسنات فى تكوين الصورة بحيث تكون عنصراً من عناصر تمييز الشخصية عن غيرها من شخصيات المسرحية.

وبحيث تصبح الصورة وسيلة من وسائل التعبير عما يحسه البطل. وبحيث توحى بالحدث وتضفى جواً معيناً وهاماً على المسرحية على طريق تمهيد ذهن المتفرج. كما تعمل على أن تجئ الصورة الشعرية بياناً لمراحل تطور الشخصية وتقلباتها العاطفية. ولها إلى جانب ما تقدم دوران بارزان فى تنوع الصور، وتكرارها. وذلك التنوع الذى يضفى حيوية وعمقاً على العمل الفنى ككل، وذلك التكرار الذى يعمل على توكيد المغزى وربط الأحداث. يقول روجر بسفيلد الإبن: "إن إيقاع المسرحية يكمن فى علاقة هذه الفقرة من فقرات الحوار بكل فقرة أخرى، وفى ثنايا كل فقرة تكمن العلاقة الإيقاعية الموزونة بين الكلمة والكلمة هذا الإنسجام الغامض المبهم بين كل جزء وجزء، وبين كل جزء والكل ذلك الإنسجام يعطينا هذا الذى نسميه الحياة"[1].

كما تكون للمحسنات وظيفة أخرى وهى صنع الصورة المكثفة المركزة. يقول ت.س اليوت: "ولا يكون الشعر شعراً إلا حين يصل الموقف الدرامى إلى حد من العمق والتركيز يصبح معه الشعر الوسيلة اللغوية الوحيدة للتعبير الطبيعى فهو فى هذه الحالة اللغوية الوحيدة التى يمكن بها التعبير عن العواطف [2].

المسألة الرابعة: دور الوزن فى الحوار الشعرى :

الوزن قيد يحقق للقصيدة كما يحقق للحوار الشعرى الموسيقى الداخلية. ويتأتى بترتيب خاص للكلام، غير أن له فى المسرح طبيعة غير التى له فى القصيدة. يقول "كوكتو" الشعر فى المسرح بمثابة دانتيلا رقيقة يستحيل رؤيتها من بعيد أما الشعر

---

[1] د.روجر بسفيلد الإبن. فن الكاتب المسرحى ص٢٢٦.

[2] ت.س. اليوت – مقال الشعر والدراما عن الشعر والشعراء.

المسرحى فقد يكون دانتيلا سميكة، دانتيلا من الحبال، سفينة فوق البحر [١] وهذا أمر تفتقر اليه كثيراً بعض مسرحياتنا الشعرية الأولى كما يرى د.مصطفى بدوى والدكتور جرجس الرشيدى والمازنى الذى يقول: "إن بحورنا تغلب عليها الموسيقية فهى لا تكاد تصلح للحوار فما كل كلام يستحق أن يجرى الموسيقى أو بالذى يطيب فى السماع أن يجرى هذا المجرى فالحاجة شديدة إلى بحر يتسع ويتحدر ولا يضيق بألوان الحوار الطبيعى ولا يثقل على القارئ منه التوقيع والتنغيم، ولا يبدو على الكلام من أثر ذلك أثر التكلف" [٢].

وبما أن الشخصيات متباينة ومتعارضة تبعاً لدوافعها الخاصة وصراعاتها بين بعضها البعض أو بين نفسها، لذلك وجب أن تتباين اللغة من شخصية إلى أخرى ومن موقف إلى آخر. ولكى يتم ذلك فى الحوار المسرحى الشعرى وهو معتمد على الوزن أكان عمودياً أم مرسلاً منطقياً يعتمد على التفعيلة الواحدة ويتحرر من القافية لزم أن يتنوع الوزن فى المسرحية الواحدة بل فى لغة الشخصية الواحدة مع تنوع مواقفها النفسية ودوافعها. وللتعرف على ذلك ننظر فى مشهد من مسرحية "الوزير العاشق" :

حيث يدور المشهد بين "ولاّدة" وهى الأميرة الأندلسية الشهيرة وبين الفيلسوف "أبو حيان" الذى يجعله المؤلف هنا "راوية" للأحداث:

"ولادة : هذا زمان الخوف ياحيان..

أبوحيان : "متسائلاً"

أترى سمعت حكاية الراوى

ولادة : لا.

أبوحيان : رجل عجوز جاوز السبعين.

قد كان يوما فى وزارة عرشكم

أخذوه عند الفجر..

ربطوه من قدميه..

سحلوه خلف الخيل ليلاً.

---

[١] جان كوكتو. مقدمة مسرحية (فرسان المائدة المستديرة).

[٢] إبراهيم عبد القادر المازنى. مقدمة مسرحية على أحمد باكثير "أخناتون ونفرتيتى" القاهرة ط. مصر.

والناس تسأل هل ترى

قد مات مشنوقاً.. غريقاً..

أم تفحّم فى حريق..

وجدوه أشلاء على هذا الطريق..

الناس ترحل فى ثياب الموت

لاتدرى السبب

(فترة صمت)

ولادة : تضج الشوارع بالخائفين

عيون المباحث فى كل ركن تدق البيوت

قلوب من الخوف كادت تموت

لهذا أخاف.. " [1].

والوزن يتغير هنا من "وحدة الكامل" (متفاعلن) إلى (وحدة المتقارب) (فعولن)، مع أن الموقف لم يتغير بين الشخصيتين المتحاورتين فى المشهد،

ففكرة القهر هى القيمة الفكرية أو المسيطرة درامياً على المشهد، إلا أن الوزن يتغير بعد (فترة صمت)، وفترة الصمت تلك قد أستخدمت فقط من أجل تغيير الوزن للتنويع ليس إلا، فليست هناك ضرورة درامية للصمت، فلا غرابة عند ولادة لما تسمع، تستدعى صمتها لحظة لنقل بالدهشة لأنها هى التى تبدأ المشهد بقولها (هذا زمان الخوف ياحيان) فكأنها تقرر حقيقة واقعية يقوم هو بالبرهنة عليها بقص ما جرى للراوى.

على أن الشاعر حين مزج بين فقرتين ولا أقول موقفين لأن الموقف واحد، لأن فترة الصمت التى قطعت ما بين وزن قوله ووزن ردها التقريرى أيضاً تساوى نقطة نهاية الجملة فى تقسيم الجمل العادية، ولا تمثل نهاية موقف مع بداية آخر متصل به ومؤسس عليه مشكّلاً درجة من النمو أو التصاعد الدرامى. فهذا المزج بين فقرتين من وزن إلى وزن شعرى آخر لم يخرج عن كونه "مزج تمازج"، ذلك لأن الجو النفسى واحد والشخصيات هى نفسها، والحدث واحد وعلى حالته (السرية) ولا جديد إلا الوزن الذى تغير دون حاجة إلى تغير سوى التنويع، دفعاً للإملال.

---

[1] فاروق جويدة. الوزير العاشق القاهرة مكتبة غريب ص٩٩.

ويمثل أيضاً لهذا النوع من المزج، النقلة التالية من المشهد نفسه:

"أبوحيان: وهل تحلمين بحب جديد

ولادة : أقول لك الحق

أغلقت قلبى

فمازال فى القلب طيف الوليد

أبوحيان : يقولون إن هناك الجديد

ولادة : ربيع

أبوحيان : نعم

ولادة : كلاب الصيد تحمينا

ولم تخلق لنعشقها

أتيت به ليحرسنى

وأعرف أنه كلب

ترانى أعشق الكلبا"

ومع أن الوزن يتغير هنا دون اللجوء إلى فترة صمت، لأن الجو النفسى والفكرة قد تغيرا، إلا أنى أرى فترة الصمت هنا ضرورة درامية للتمهيد ما بين موقفين نفسيين مختلفين، الصمت هنا تحتمه الضرورة الدرامية، بمعنى أن الصمت هنا مطلوب لنقل الحدث السابق من حركة الركود اللادرامى إلى حالة التصاعد الدرامى ولو بقدر ضئيل إلا أن الكاتب هنا قد فطن إلى ضرورة تغير الوزن ولم يفطن إلى ضرورة الفصل هنا بين الموقفين النفسيين المختلفين موقف الكلام عن الحالة العامة فى البلد والجو اللا أمنى الحادث فيها بفعل رجال أمن الدولة وموقف الكلام عن أحوالها العاطفية، وهى أحوال ذاتية (فردية) حيث أهمل ضرورة الصمت الدرامية هنا كمعبر إلى النقلة الشعورية الدرامية التالية وهذا ناتج عن كونه شاعراً غنائياً أولاً ثم درامياً ثانياً، لهذا فإنه حين ينقل الوزن من وحدة المتقارب (فعولن) إلى وحدة الهزج (مفاعيلن)، إلا أننا لا نلحظ بشكل حاد بأن هناك قطعاً ثم مزجاً قد حدثا بين وزن ووزن، إنما – تم القطع والمزج توقف الوزن الأول (فعولن) وبدء الوزن الثانى (مفاعلين) دون حدة وفى تمازج تام ولربما كان ذلك بسبب قرب المسمع الموسيقى لحروف الوزنين.

وهذا ينقلنا إلى النظر فى طبيعة القطع والمزج فى لغة الحوار المسرحى:

طبيعة القطع والمزج فى لغة الحوار:

من الضرورة بمكان مع تغير الوزن أن يتطابق إنقطاع الوزن الذى تغير فى لغة الحوار المسرحى الشعرى مع إمتزاج الوزن التالى فى لغة الحوار الشعرى نفسها. هذا التطابق الذى يتحقق بطريقة من الطرق الآتية:

أ - مزج التناغم فى الحوار:

وقد يتحقق بفترة وقف فى مكانها بضرورتها الدرامية، وقد يتحقق بدونها
وقد يتحقق بحركة أو إشارة أو لمسة بديلا عن القول:

"ابن زيدون: عشقتك فى كل شئ
فأنت الصباح الذى لا يغيب
وأنت الرجاء الذى لا يخيب

ولادة : "تأخذ ابن زيدون من يده وتمشى به"
تعالى الأن، أسمعنى
وقل لى كل أخبارك " [1].

فما بين انقطاع كلام ابن زيدون وصمتها يوجد إرشاد: "من يده وتمشى به" فهذا الإرشاد الحركى قد حل محل قولها.

فحركتها دلت على رضاها، ومن ثم مزجت حركة الرضا بقول يدل عليه "تعالى الأن" ويعبر عن داخلها تصريحاً لاتلميحاً. من هنا قلت إنه: (مزج تناغم).

وهذا نموذج من نماذج تغير النمط الإيقاعى إلى نمط إيقاعى آخر فيما يشبه التلقائية. يقول د.شفيق مجلى: "ونحن إذا عددنا العوامل التى تعطى الحوار "ديناميكية" فإننا نجد أن الإيقاع هو أحد هذه العوامل، والمسرح كما تعرف فى حاجة ماسة إلى الحركة الدائمة" [2].

ومثل ذلك أيضاً:

"ابن زيدون: هيا لنحكى كل ماقد كان فى بيت الملك

---

[1] المصدر نفسه.

[2] الحوار فى المسرح المصرى. مجلة المسرح.ع١. يناير ١٩٦٤ القاهرة، عن مسرح الحكيم. ط. الأهرام

ولادة : أنا لا أريد الآن شيئاً

من حكايات الملك

فالشعر لى...

والملك لك...

(تمسك بيده وتدخل فى مكان آخر من المسرح)

تعالى الآن أطربنى

وقل لى بعض أشعارك

أحبك شاعراً

ولو يوماً ملكت الأرض

سوف أحب أشعارك"

فحركتها أيضاً تصنع مزج التناغم بين قوليهما "تمسك بيده" "تعالى الآن" .

ب - القطع الحسن والمزج الحسن:

"ابن زيدون: حيان..

أعرفت مأساة الشعوب..

وشعوبنا اعتادت على هذا النفاق"

فذلك الحوار: (نهاية للمشهد الثانى) وهذا الحوار (بداية المشهد الثالث)"

ولادة : أتيتك بعد أن رحل النفاق

ابن زيدون : وأنت الناس عندى"

ففى القطع والمزج بين (نهاية المشهد الثانى والمشهد الثالث) نرى قطعاً حسناً أعقبه مزج حسن، وما يفسده إلا ما يليه من بقية حوار (ابن زيدون) لتنافر الصورتين الشعريتين اللتين جمعهما:

"ابن زيدون: إذا كنت يوماً عرفت النساء

وجربت فى الحب دون أرتواء

فإنى رأيتك صبحاً جميلا

فليس من الأرض هذا الضياء"

فلا توافق بين المعنى فى الصورتين الواردتين فى الحوار السابق فالنساء والحب والارتواء عناصر مرتبطة بالصورة الأولى والصبح والجمال والضياء عناصر الصورة الثانية وكل صورة متوافقة من حيث المعنى مع عناصرها، ولكن الصورتين فى تجاورهما غير متوافقتين بالمرة، بل هما صورتان تنافرتا فى إطار وحدة المتكلم والموضوع الذى هو يعرض له، ومثل هذا التنافر بين صورتين فى حوار شخصية واحدة وموضوع واحد متصل، وموقف نفسى واحد، يخلق نوعاً من التشتيت لذهن المشاهد وتصوره ويفقد أثر الصورة الدرامى.

ج - مزج تنافر:

ومثاله فى المسرحية نفسها:

"ولادة : يوما بكيت أبى..

وبكيت عرشاً

وبكيت مجداً كنت أعلم أنه يوماً سيرحل مثلما يأتى

الملك أفسدنا..

وأفسد كل ما فينا..

أضاع العمرَ منَّا

إنى أخاف عليك يوماً أن تضيع

ابن زيدون: "مازحاً" يحاول تغيير الكلام وهو ينظر إلى عينيها"

وعيناك كالصبح فى كل شئ

ضياء.. دموع.. وصمت حزين.."[1]

فإن محاولة المزج بين قوله وقولها محاولة مفتعلة. من هنا كان المزج متنافراً حتى مع وجود إرشاد يفصل ما بين المقطعين. وهذا ردئ.

ونستخلص مما تقدم أن الوزن عنصر من عناصر الإيقاع فى الحوار المسرحى.

وهكذا فإن كل ما تقدم يؤدى إلى تحقيق الإنسجام فى الصورة الشعرية الدرامية وإنسجام الصورة الشعرية والوزن مع الشخصية فى موقفها وعلاقاتها ودوافعها فى زمان ومكان متلائمين يؤدى إلى انسجام الحدث ككل - بكل مكوناته - وهو أمر يمنحه التدفق والحضور.

---

[1] المصدر نفسه ص٣٣.

ضرورات تنويع الوزن فى الحوار المسرحى الشعرى :

ويمكننا أن نستخلص مما تقدم أن للتنويع الوزنى ضرورات وهى:

- يتغير الوزن لكسر حدة الإسترسال.
- ويتغير لإنتقال الكلام من شخصية إلى أخرى.
- ويتغير أيضاً للتعبير عن إنتقال المتكلم نفسه من حالة شعورية إلى حالة شعورية أخرى.
- وهو يتغير عند إختلاف الأجواء النفسية لشخوص المتحاورين.

ويـتم ذلك كله عن طريق اللحظات الفاصلة بين حالة إنقطاع وزن مع إبتداء غيره أو عـن طـريق إنقطـاع الـوزن بإنقطـاع القـول مـع إبتداء حركة أو إرشاد أو لمسة بديلا عن القول. وهذه حيل يلجأ إليها الشاعر المسرحى كجسر يعبر عليه حواره، وصولاً إلى التنويع وهو ما مثلنا له.

- وتتـبقى لـنا طـريقة أخـرى يسـتعملها الشـاعر المسرحى أيضاً عند الإنتقال والتنويع فى الأوزان عبر حوار شخصياته الشعرى – وهى طريقة تقسيم الشطرة الواحدة بمقتضى الحوار بين الشخصيتين ومثاله كثير فى مسرحيات شوقى:

"ابن عوف : قيس أنتبه قيس

قيس : من المنادى

ابن عوف : الحي فى السلاح سد الوادى" [1]

"أصوات : يريد ليحظى بليلى

زياد : نعم تكلم

صوت آخر : أينْ

ثالث : إن هذا عجب"

كمـا أن هـناك اسـتعمال الشـاعر المسرحى للتفعيلة الواحدة مع التحرر من القافية كما فعل باكثير فى ترجمته لمسرحية شكسبير، وكما فعل فى (اخناتون ونفرتيتى) [2].

---

[1] أحمد شوقى – مجنون ليلى القاهرة، المطبعة التجارية ف الثالث.

[2] باكثـير رائـد الشـعر المسـرحى فى العالم العربى حيث استخدمه فى ترجمته لرائعة شكسبير (روميو وجوليـت) وهـو يقول " استعملت هذا النظم المرسل المنطلق" أو بالتعبير الإنجليزى: Blank Verse انظر مقدمة (أخناتون ونفرتيتى). القاهرة مكتبة مصر م مصر.

عدم الخضوع للقافية :

"نخت : هل يأذن لى مولاى

أخناتون : تكلم يانخت.. قل

نخت : والحيثيون

أخناتون : وما للحيثيين

"وهذا ما جعل المازنى يقول "قد وفق فى إختيار بحر لشعره التمثيلى يسهل وروده على الأذن ويطرد فيه الكلام أطراد النثر".

ويقول باكثير "والشعر الحر أكثر أحكاماً من الكلام النثرى البليغ، وأكثر احتواء على الموسيقى، فهو ليس حراً بمعنى تخلصه من كل الموسيقى العروضية ولكن بمعنى تخلصه من تكرار نفس التفعيلة والتزامها، واحتوائه على شتى ألوان التفعيلات فى نسق عروضى، مبتكر".

وننتهى من ذلك كله إلى أن لغة الديالوج "فى المسرحية الشعرية محملة بألون من صور التعبير النثرى كما أنها محملة بألوان من صور التعبير الشعرى كما أن هناك تعبير شعرى فى بعض المسرحيات النثرية. وأن الملاحظ أن التعبير الشعرى فى الديالوج ناتج عن طبيعة الشخصية وشاعريتها وعن طبيعة الموقف الدرامى والمكان والزمان ومدى انفعال الكاتب نفسه انفعالاً موسيقياً لحظة كتابته يقول صلاح عبد الصبور: "والمسرح يلتقط اللحظات الصاعدة، ولكن التفاصيل...تترك عادة..." "والشعر هو الذى يأتى باللحظات الساخنة الصاعدة" [1].

والضرورة التى توجب على الكاتب المسرحى أن يصوغ الكثير من حوار الشخصية شعراً تقابلها ضرورة أخرى قد توجب على الكاتب المسرحى أن يصوغ البعض من حوار الشخصية نفسها أو غيرها نثراً فى المسرحية ذاتها أو حتى فى صياغة شعرية ذات تعبير نثرى.

يقول (ولتر سافيدج لاندرو): "يعبر التناقض بين النثر والشعر عن تناقض صورتين داخل الشخصية نفسها، فهو يعبر أيضاً عن تناقض خارجى" "فالشخصية فى الأحوال، العادية تتكلم نثراً أما حين تتنازعها العواطف القوية، فإن النثر يتحول إلى

[1] صلاح عبد الصبور - حياتى فى الشعر بيروت - الأداب ١٩٦٩.

شعر" "حينما تتقابل العاطفة والخيال، تغرق جسور النثر المنخفضة وتخفى تلاله الواحد بعد الآخر" [1].

ويرى الدكتور مصطفى بدوى أن الشاعر المسرحى يتمكن عن "طريق الشعر" وتمكن، المسرحية من الوصول إلى مستوى من الشعور أو على الأصح من اللاشعور لا تبلغه المسرحية النثرية" [2].

ويرى (وولتر كير) أن الشاعر إذا قرر " – وهو يبحث مسألة اللغة – أن يستخدم الشعر كان قراره هذا لأن الشعر قد يجعل كل النواحى المسرحية الأخرى أوضح وأكثر مباشرة وأشد استثارة" [3].

المسألة الخامسة : التعبير النثرى فى المسرحية الشعرية :

وعلى حين يثبت لنا بالشواهد السابقة وبالنظر فى تاريخ المسرح الشعرى أن كبار الشعراء المسرحيين لجأوا إلى صياغة نثرية كما فعل شكسبير وموليير وأندرسون وغيرهم إلا أن شعراءنا من كتاب المسرح – وهذا غريب – أصروا على صياغة نظمية لمواقف عادية فى حياة أبطالهم المسرحيين، فجاء الحوار مجرد كلمات منظومة مرصوفة، لاتحمل من عبق الشعر ولا إيحاءاته شيئاً يذكر فى حين أن بعض كتابنا المسرحيين غير الشعراء ربما كانوا فى بعض مواقف لشخصياتهم أكثر شاعرية وشعرا إذا ما جنّبنا عنصر الوزن، والأمثلة كثيرة، فهذا صلاح عبد الصبور فى (ليلى والمجنون) ينظم كلمات الحوار أحياناً نظماً هو أشبه بكلام مرصوف:

"سعيد : لا أنوى أن أنساها

بل أنوى أن أحياها مثل حياتى للمستقبل

مثل حياتى للحرية والعدل".

ومثاله لغة السباب المقذع الذى يسب به زوج الأم "سعيد" وهو طفل "يا ابن النجسة" ومثله الأغنية " والله إن سعدنى زمانى لا سكنك يامصر

وابنى لى فيكى جنينة فوق الجنينة قصر".

---

[1] المرجع السابق ص ١٥٠.

[2] د.مصطفى بدوى – المرجع نفسه القاهرة. ص١٣١.

[3] وولتر كير – عيوب التأليف المسرحى – القاهرة دار مصر للطباعة.

ومثاله أيضاً قول سعيد:

"باسم الشعراء وباسم الخفراء
والأهرام وباب النصر والقناطر الخيرية
وعبد الله النديم وتوفيق الحكيم وألمظ
وشجرة الدر وكتاب الموتى ونشيد بلادى بلادى
نرجوا أن تأتى بأقصى سرعة
فالصبر تبدد
واليأس تمدد"

وأيضاً:

"سعيد : هل أصنع لك شاى
ليلى : شكراً يا حبى"

ومثاله ما جاء على لسان الملك فى (بعد أن تموت الملك)

"الملك ما دمت أنا صاحب هذه الدولة
فأنا الدولة.. أنا ما فيها، أنا من فيها
أنا بيت العدل، وبيت المال، وبيت الحكمة
بل أنى المعبد والمستشفى والجبانة والحبس"

وفى مأساة الحلاج الكثير فى مشهد الحبس بلغة المسجونين مع الحلاج وفى مشهد المحكمة

"أبو عمر: لكن وزير القصر يضيف:
هبنا أغفلنا حق السلطان
مانصنع فى حق الله
فلقد أنبئنا أن الحلاج
يروى أن الله يحل به، أو ما شاء له الشيطان
من أوهام وضلالات
ولهذا أرجو أن يسأل فى دعواه الزنديقية"

فماذا فى هذه الكلمات على اختلاف مسرحياتها من شعر، ماذا فى رصفها غير هذا الرصف المنظوم. وإننى لأرى أن حوارا كتب بالنثر فى إحدى مسرحيات كاتب يجيد اللغة فى المسرح مثل (الفريد فرج) لهى بما تحتوى عليه من انفعالات قوية ومشاعر متدفقة متضمنة لنوع خاص من موسيقى خاصة ليست بفعل الوزن، أكثر شعراً وشعوراً من مثل هذه اللغة المنظومة فى رصف أجوف خال من الشعور فيما عرضنا من أمثلة:

"سالم : مالم يحدث أبداً أفضل من كل ما حدث، وما لم يكن أبدا أكمل من الأرض والسماء إنما نحن فوضى لامعة، فماذا تريد أريد أن يقبض الظلام بأجنحته على الصحراء، أن تنضب العيون ويتطاير الحصى. أن يبيد العالم أو يعود كليب. لاخير فى شئ إلا أن يكون ما أريد والعدل الكامل هو ما أريد. أعدلٌ أن أبيع دم أخى بألف ناقة، وقد دفعت ولا خيار لى فى الصفقة أعدلٌ أن أبيع دم ملك بدم قاتل الملك الكريم.

"هو قد دفع العرش والسيادة ودمه وضحكة الصبح وحب البنت والولد...

هو قد دفع الشمس والقمر والحياة...

فى مقابل أى شئ

سقط ساكن الحركة فما الذى يرفضه

مظلوم ماالذى ينصفه

موجع فما الذى يشفيه

الظلم ذلك النجم الأسود الثابت فى نهاية السماء، ما الذى يسقطه

إن كان محالا فالحياة عبث. البرعبث.

خفقة القلب المحب عبث. كل عدل عبث

الشعر والحب والسلم عبث

ذلك أن الزمن عدو البشر، فالزمن يبطل العدل

حيث لا يمكن أن يكون مالم يكن، حيث لا يمكن ألا يكون ما قد وقع" [1].

يقول العقاد: فالشعر فى كثير من اللغات قد يلاحظ فيه الإيقاع ولاتلاحظ فيه القافية ولا الأوزان المقررة، وقلما تلاحظ القافية فى الأشعار التى تنشدها الجماعة كالشعر المسرحى عند اليونان وتراتيل الصلاة والعبادة عند العبريين [2].

---

[1] الفريد فرج: مسرحية الزير سالم، دار الكاتب العربى، نفسه .

[2] اللغة الشاعرة – القاهرة ط غريب

ففى مثل هذا الحوار السابق يصح قول د.طه حسين " يصورالأشياء لاكما تشاء الأشياء أو كما تشاء الطبيعة" وذلك فى تحديده لطبيعة لغة الشعر"[1].

خلاصة :

نخلص من كل ما تقدم إلى أن العناصر المشكلة لإيقاع اللغة الدرامية فى التعبير الشعرى هى : الوزن – القافية إن وجدت – وكانت متلائمة مع الوقف الدرامى – حركة الإعراب المتباينة فى اللغة الفصحى – التنوين الموحد أو المنوع فى لغتنا – التكرار اللفظى لكلمة واحدة مع تنوع لفظها عند الأداء – وحدة الحالة الإعرابية للفظ المكرر– أدوات الربط والشرط والتوكيد السابقة للفصل دون إعاقة لإنسابية اللفظ – التقديم والتأخير – الحذف الضرورى – شاعرية الموقف – شاعرية الشخصية شاعرية دوافعها – شاعرية المكان – شاعرية الزمان – ترابط الأبيات أو الأسطر بالموقف – البعد عن الحشو– تجنب الموضوعات اليومية بحيث تسيطر بتقريراتها على الحوار – ترابط الأبيات والأسطر مع الشخصية ومزاجيتها – أن تؤدى الكلمات فى الحوار إلى اللذة مختلطة فى جميع الأحوال بالحالات العاطفية والشعرية التى تحسها الشخصية هذا إلى جانب ما تقدم من عناصر فى الفصل السابق.

وكذلك نخلص إلى المسرحية النثرية فى المونولوج – خاصة – كثيرا ما ترقى اللغة فيها إلى مستوى التعبير الشعرى، كما نخلص إلى أن المسرحية الشعرية كثيراً ما تهبط اللغة فيها إلى مستوى التعبير النثرى.

---

[1] حافظ وشوقى – القاهرة ط الأميرية ١٩٧٣ ص٦١.

الباب الثالث

الإيقـــاع والحركـــة



الفصل الأول

الإيقاع والحركة فى الكوميديا

الفصل الأول

الإيقاع والحركة فى الكوميديا

تمهيد :

الحركة دليل حياة. فلا حياة إذا انتفت الحركة. ونحن لا نتجاوز المنطق الذى حددناه، من قبل، إذا قلنا إن الإيقاع هو الحركة منتظمة ومتدفقة فى مكان أو زمان ما أو فى كليهما فى آن معاً. فالكلمة مكتوبة لا قيمة لها دون أن يتحرك بها لسان الإفصاح مسموعاً، أو لسان العين الناظرة إليها حين تترجمها إلىصور عن طريق الذهن. لا قيمة للسطر من الكلمات بلغة غير مفهومة عند الناظر إليها. ذلك لأنه لا يعرفها، ومن ثم ينتفى مقابلها المرئى على شاشة العرض فى ذهنه. وهنا تنتفى حركتها لديه.

فى حين أن الحركة المعبرة مجردة دون كلمات هى لغة عالمية، مفهومة عند كل الأمم. وذلك ما نجده فى فنون الرقص والبالية وفنون الميم.

إن الكلمة تكتسب اسمها عند ترجمة رمزها المرسوم إلى لفظ مسموع أو إلى صورة ذهنية على لسان عين الناظر إليها. أى عندما تتحرك من وضعها فى قالب الرسم المكتوب فتأخذ شكلاً معنوياً أو شكلاً شعورياً حسب مزاج محركها مع طبيعة الموقف الذى استخدمت فيه، من هنا فهى تؤثر فى متلقيها سمعاً أو نظراً مع ترجمتها فورياً فى الذهن ترجمة تتفاوت قيمتها بتفاوت معجم صور الإدراك المختزلة لدى المتلقى.

ومن هنا تظهر صورة فهمه المعنوى أو حسه الشعورى أو كليهما معاً، لما تلقاه حركة لفظية محمولة على لسان المعبر بها شعوراً أو على لسان الناقل لها معنى.

"فأبو عمر" قاضى "الحلاج" فى مسرحية "صلاح عبد الصبور" عندما يحكى للقاضى الثانى فى المحاكمة نفسها وهو " ابن سليمان" حكايته مع القاضى "الهروى" فإنه فى الحقيقة ينقل لنا داخله المتحرك لينبئنا – ليس عما يرينا إيّاه عن نفسه، بل ما وراء لفظه من حقيقة نفسه كما هى فعلاً، وليس كما يريد أن يرينا إياه منها. فداخله قد تحرك ممتطياً لفظه :

"أبو عمر: أحكى لك قصة..
بالأمس لقيت صديقى القاضى الهروى
وهو كما تعلم

رجل مغرور بقريحته وذكائه
فسألته
"ما أجدى ما يطعن من طعن عن الطعن"
فأحتار. ولم يفهم.
فأعدت القول. لكى لا تبقى للقاضى حجه
"ما أجدى ما يطعن من طعن عن الطعن"
فاحتار . ولم يفهم
فأعدت القول . لكي لا تبقى للقاضي حجه
" ما أجدى ما يطعن من طعن عن الطعن "
فتلبدّ وتحمحم
كحصان ابن زبيبة عنتر

" ابن سليمان : يبقيك الله . فقد كشّفت غباءه "
لكن . قل لي
فتح الله عليك
ما معنى هذا القول "

وهكذا تتحرك الكلمات عندما لفظها الناطق بها ، كما أنها تشكل دافعاً لحركة سامعها . وتكشف لنا أيضاً عن شخصية كل منها .

إذاً ، فكما أن الكلمات تكتسب قيمتها من حركتها عند اللفظ مع السمع، أو عند التصور في الذهن مع القراءة ، فهي دافعة للحركة أيضاً. فهذا قاضي الحلاج الثالث:

" ابن سريج : لا ، لا يابن سليمان
ما تنسجه من محبوك القول
أحبولة شيطان
إن الكلمات إذا رفعت سيفاً
فهي السيف
والقاضي لا يفتي . بل ينصب
ميزان العدل

لا يحكم فى أشباح. بل فى أرواح
أغلاها الله
إلا أن تزهق فى حق. أو فى انصاف
الوالى والقاضى رمزان جليلان
للقدرة والحق
لاتدنو من مرماها أفراس القدرة
لا تبلغ غايتها
إلا أن أمسك فرسان الحق
بزمام أعنتها
فإذا شئتم أن ينقلب الحال
أن تلقوا فرسان الحق
صرعى تحت حوافر أفراس القدرة
فأنا أستعفى من مجلسكم

أبو عمر: يا ابن سريج هذا مجلس حكم مخصوص
وله تقدير مخصوص
وكما قال القائل

ابن سريج: "مقاطعاً"
مخصوص.. مخصوص.. مخصوص
هلى خصوا هذا المجلس بالظلم" [1].

فكلمات "ابن سليمان" مؤداها تسليم "الحلاج" للسلطان ليعمل فيه سيفه استنادا إلى كلمات القضاة التى يصورها القاضى ابن سليمان على أنها مجرد فتوى يؤخذ بها أو لا يؤخذ. فإن أخذ بها الحاكم؛ فهو المسؤول، ولهذا تحرك القاضى "ابن سريج" يدفعه ضميره وفهمه الصحيح لدهاء (ابن سليمان) الذى أمسك بالعصا من منتصفها. فكلمة القاضى قرار ملزم للسلطان، لأن القاضى ما سمىّ كذلك إلاّ لأنه يقضى بقضاء لابد وأن

[1] صلاح عبد الصبور - مأساة الحلاج - ط أولى بيروت دار الآداب ص١٧٨

يحدث. والفتوى تكون فى أمر مجرد وليس محدداً أو مجسداً، حتى وان كان سوف يطبق بعدها على شخص إن لم يكن اليوم فغداً. وإن لم يكن يخص هذا الآن فهو يخص غيره.

أما الحاكم أو القاضى فحكمهما يكون محدداً .

والحركة فى هذا النص حركة حادة جادة، ذات جرس إيقاعى سريع، مرتفع النبر، وذلك لأنها انتفاضة للحق على لسان ذى ضمير.

ولهذا كانت الألفاظ متحفزة، بمعنى أنا مشحونة بالحركة، وما منع هذه الحركة وما منع هذه الحركة من الحدة سوى قلب الفعل فالبطء والسرعة فى موقف واحد أحدثا نوعاً من القلب فى الفعل لدى واحد بعينه، وهو (ابن سليمان) من هنا يحدث الضحك من السامع المشاهد، وهو (أبو عمر) هنا والجمهور بالطبع على المستوى المسموع، الصارخ فى صالة المسرح. فى حين أن "ابن سريج" وهو السامع الشاهد لما حدث من تناقض أو (قلب) فى موقف (ابن سليمان) لا يمنعه من اظهار الضحك على موقف ابن سليمان سوى أنه تصلب للحق المسفوح سلفاً فى هذا المجلس الذى عقد لعكس ذلك تماماً. ولكنه ضاحك لا شك فى داخله من هذا القاضى الشيخ.

وفى مثل ذلك الموقف يقول بيرجسون [1] عن المضحك: "فليس تغير وضعه بغتة هو الذى يضحك، بل ما ليس إرادياً فى هذا التغير".

ففعل ابن سليمان زائد عن الحاجة، عن المطلوب فى مثل هذا الموقف والمكان وهذه الزيادة أنتجتها العادة. وهى آلية، أى مصنوعة منه بشكل لا إرادى.

وابن سليمان هنا فى لفظته الآلية الذيلية لقول صاحب سلطان كان فى حالة إنقطاع عن التغير، لأنه كان فى حالة أداء آلى "والإنقطاع عن التغير إنقطاع عن الحياة" [2].

نخلص مما تقدم إلى أن الكلمة تدفع بالحركة اللفظية الصوتية لتعبر وتصاحب بالتعبير التجسيدى الكامن فى الصوت وفى الوجه واليدين والساقين والرأس والجذع حسب ما يقتضيه الموقف الدرامى ليصبح مطابقاً للواقع الإنسانى فى لغة مسرحية، وهى تدفع بالحركة الصوتية والجسمية أحياناً فى بعض المواقف الدرامية المسرحية. كما نخلص إلى أن الكلمة قد تتبع فى حركتها التعبيرية التجسيدية المحددة بالتصور الذهنى أداء

---

[1] هنرى بيرجسون – الضحك – دمشق دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة ص٢١ وص٢٨.
[2] نفسه .

وتلقيا وجرسا إيقاعياً سريعاً أو بطيئاً أو متوسطاً. وقد تتبع فى حركتها تلك حين تكون غيرمحددة بالتصور بل متحققة بالصورة التجسيدية المرئية جرساً إيقاعياً سريعاً أو بطيئاً أو متوسطاً، حسب الموقف ملهاوياً كان أم مأساوياً.

وكذلك نخلص إلى أن الحركة التعبيرية التجسيدية المجردة تتحدد بجرس إيقاعى مناسب للموقف عندما يكون ملهاوياً. حيث أن الحركة هنا مغايرة للحركة هناك من التجسد المرئى إلا لطبيعة الموقف والمكان – قاعة المحكمة – ولذلك ظلت الألفاظ حبيسة التجسد السمعى، الذى يفرض على السامع ترجمتها إلى صورة حركية على مسرح ذهنه. ولم تتجسد الحركة تجسيداً مرئياً، إلا عن طريق الإنفعالات الصوتية المتباينة على وجوه المتصارعين (القضاة) المصاحبة تعبيرياً للألفاظ: (ماتنسجه من محبوك القول) و (إذا رفعت سيفاً) (لايفتى بل ينصب ميزان العدل) (لا يحكم فى أشباح) (أعلاها الله) (تزهق فى حق) (لاتدنو من مرماها) (لاتبلغ غايتها) (أمسك فرسان الحق) (فإذا شئتم أن ينقلب الحال) وهى حدود حركة محبوسة تظهر على مسرح وجه المتصارعين وإشاراتهم. ولكنها تتجسد مرئياً –فحسب– مع لفظ (ابن سريج):

"فأنا أستعفى من مجلسكم"

ذلك لأن المصاحبة فى هذه الجملة الدرامية من الحوار نفسه، لابد وأن تتخطى حدود التعبير بالصوت سمعاً وبالوجه واليدين تعبيراً مرئياً لتصل إلى الحركة الجسمية الكاملة، إذ أن القاضى(ابن سريج) وهو يعلن قراره بعد نفاد صبره، بالإستعفاء من مجلس العدل المفترض كونه كذلك، فلابد وأن يشرع فى الوقوف إن لم يقف مباشرة معلناً انسحابه من هذا المجلس القضائى الشكلى لأنه مجلس – ضد العدل – مجلس يفتقد الجدية، والمسؤولية التى تؤهله ليكون حكما وابن سليمان حينما يجارى (أبا عمر) فى زهوه بنفسه واعتداده بالطنطنة واعلاء شأن غروره بما لا ينفع فإنه يصدر تلك المجاراة بجرس إيقاعى سريع يتلاءم مع طبيعة الفرحة والإنتشاء اللتين ظهرتا فى تعبيرات القاضى (أبى عمر) وهو يقص قصته، فابن سليمان يصدر قوله مجارياً له ومجاملاً، إصدارا آلياً:

"ابن سليمان: يبقيك الله.. فقد كشّفت غباءه"

ولكنه فجأة يغير جرس إيقاعه الصوتى والتعبيرى فيبطئ من لفظه اللاحق:

"لكن قل لى

فتح الله عليك

مامعنى هذا القول"

من هنا تتولد المفارقة الكوميدية، لأن لفظه الأول صدرعن آلية بحتة دفعته إليها طبيعته المنافقة المجاملة الحريصة على منافعها الخاصة وهى موضوع رضاء من السلطان ورئيس المحكمة (أبى عمر) ولفظه اللاحق له صدر عن موقف مناقض لموقفه الآلى السابق وهو موقف عقلى جاء عقب توقف عاطفى آلى من الشخص نفسه. والعاطفة تلزمها سرعة الحركة والعقل يلزمه بطؤها.

- تشخيص الرد وأداؤه -

ويؤدى الكلام المسرود، أداء صوتياً ناقلاً للمعنى وفق شروط أربعة نعرض لها من خلال هذا المشهد السردى التشخيصى: [1] [2]

"جاهر الشاعر "أبو نواس" بشرب الخمر والمجون، وأفرط فى التبذل، فأمر الخليفة "الأمين" بأن يزج به فى محبس الزنادقة" .

وكان صاحب السجن يدخل إلى المحبوسين ويتعهدهم ويسائلهم فى شؤونهم، فلما دخل على "أبى نواس" جرى بينهما هذا الحوار:

- أزنديق أنت أيها السجين
- معاذ الله أن أكون زنديقاً..
- أممن يعبدون الكبش أنت
- بل آكله بصوفه..
- أممن يعبدون الشمس أنت
- إنى أبغض الجلوس فيها، فكيف أعبدها
- أتكون ممن يعبدون الديك
- لقد نقرنى ديك مرة فحلفت ألا أجد ديكا إلا ذبحته
- فى أى شئ حبسوك إذن
- لأنى أشرب شراب أهل الجنة، وأصف نعمة الله على عباده

---

[1] أنظر: أبن منظور: أخبار أبى نواس القاهرة مطبعة الإعتماد ١٩٣٤

[2] وأنظر تاريخ الطبرى، وأنظر د. محمد هدارة. إتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى.

-هذا لا يستأهل أن تحبس

وخرج صاحب السجن يقول لنفسه: " والله لا أسكت على محبوس بغير ذنب"

وأبلغ القصة إلى الخليفة، فضحك الخليفة من غفلة صاحب السجن، إذ جازت عليه حيلة الشاعر فى الكناية عن الخمر بأنها شراب الأبرار فى العالم الآخر، وأمر بتخلية سبيل "أبى نواس" أعجاباً بلباقته فى التخلص ...[1].

ولننظر فى هذا المشهد حركة المسمع الصوتى، وكيفية تجسيد المشهد بسرده، وتشخيصه تجسيداً صوتياً ثم تجسيداً حركياً:

أولا: الأداء الصوتى الناقل للمعنى :

يؤدى الجزءان السرديان فى أول المشهد ونهايته أداء صوتياً ناقلاً للمعنى، وذلك وفق الشروط الأربعة الآتية :

١ – التركيز :

وضع الحروف والألفاظ بحيث يظهرالحرف بلفظة مطبقاً كان أم مرققاً ومن مخرجه حلقياً كان أم من الشفة، أم من تجويف الحنك الأعلى أم من بين الأسنان أم أنفى.... ألخ..

٢ – مناط القول:

بالضغط على كلمة أو أكثر فى الجملة، حيث تكوّن ركيزة المعنى وعموده وموضع اهتمام المؤدى وفق فهم مسبق منه، حصّله بنفسه أو بغيره أو بالإثنين معاً.على سبيل المثال: ففى (مجاهرة) "أبى نواس" بشرب الخمر والمجون، و(إفراطه) فى التبذل مما دعا الخليفة "الأمين" إلى (الأمر) بالزج به فى محبس الزنادقة.

فالمجاهرة هى سبب لما تلاها من رد فعل للخليفة. من هنا يكون التركيز على الفعل (جاهر) للفت نظر السامع إلى أنه ركيزة فعل ما سوف يأتى من أفعال مشكّلة للحدث. هذا إلى جانب أن الفعل كلمة وقعت فى أول القول، وهو أمر له اعتباره أيضاً لأن الكلمة الأولى من أية جملة هى المصباح الذى يضئ للمؤدى الطريق ليصل إلى أغوار المعنى.

---

[1] أنظر – ديوان أبى نواس – تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالى. دار الكتاب العربى بيروت ويقول أبو نواس فى ذلك: مضت لى شهور مذ حبست ثلاثة كأنى قد أذنبت ما ليس يغفر "ولقد تضاربت الأقوال فى أمر حبسه أنظر. عبد الحليم عباس. أبو نواس. إقرأ. دار المعارف.

ولما كان (الأمر) بحبس أبى نواس رد فعل لمجاهرته وكان رد الفعل - علمياً - مساوياً للفعل لذلك فمن الضرورى التركيز على أداء لفظة (فأمر) وكذلك لفظة (بأن يزجّ) فهى جزء من رد الفعل، إلى جانب مالها من قوة داخلية بفعل التضعيف فى حرف الجيم فكأن التركيز على لفظ ما عند الأداء الصوتى ضرورة يفرضها موقعه من الحدث، وهذا خارج عن مكونات اللفظ نفسه، إلى جانب ضرورة أخرى تكون من داخل اللفظ فى حالة تضعيف حرف فى (الشّاعر) (التبدّل) (الزّنادقة) (السّجن)، فاللفظة التى اشتملت على حرف مضعف اشتملت على تركيز نبع من داخلها.

٣ - الإيحاء بما وراء الكلام:

بابراز أكثر من معنى لبعض الكلمات التى فيها ازدواجية فى المعنى أو تحمل دلالتين فى آن واحد معاً، بحيث يتمكن من توصيل معنى أو دلالة منها دون الأخرى أو يزاوج الدلالتين، إذا أراد ذلك، وكان موافقاً للموقف الدرامى (أشرب شراب أهل الجنة) فهذا كلام له ما وراءه، لذلك لابد من مراعاة هذا فى أداء هذا المعنى المستتر وراء ظاهر الكلمات.

٤ - الوقف:

وهو أن يتوقف المتكلم عن القول وفق نظام محدد، ويكون لحسن تنظيم الأداء الصوتى، وراحة السامع والمؤدى، ولجذب انتباه أو توكيد قيمة معنوية أو جمالية، أو للإنتقال من موقف إلى موقف، أو للزخرف الإيقاعى.

والوقف قد يكون ضرورة حيناً، وقد يكون حتمية أحياناً، واختياراً فى أحيان أخر. وضرورة الوقف تكون عند انتهاء الكلام إلى معنى تام. وحتميته تأتى من حتمية التنفس، وملء القفص الصدرى بالهواء النقى بعد اخراج الهواء المحترق، حتى يصدر الصوت. إذ أن الهواء مادته ووقوده وبدونه لا يصدر الصوت. أما الوقف الإختيارى فهو نوعان: الوقف الموصول أو القطع الموصول، ويستخدم كثيراً فى العبارة التى اشتملت على معنيين أحدهما مقدمة لغيرة، فى حين كان الثانى نتيجة لغيره،. والوقف الإختيارى الثانى هو الوقف المعلق أو القطع المعلق، وهو للزخرفة الإيقاعية فى الغالب، غير أن له وقعاً دراميا أو أثرا دراميا أحياناً بحسب الموقف. وفى حالة موسيقية النظم فى الحوار المنظوم فلئن لوحظ وجودها، يجب تدارك عيوب الصوت المتصلة بموسيقية النظم وهو ما

يعرف بـــ (الإرنـان) بمعـنى أن تقـود إيقاعـات موسـيقى الوزن الممثل. بدلاً من المعنىأو الفكرة. أو الشعور الداخلى.

ثانياً : الأداء الصوتى الناقل للشعور :

ويـؤدى الجزء الحوارى أداء صوتياً ناقلاً للشعور وذلك باعتماد الممثل عند توصيل مشـاعر الشخصية التى يؤديها أول ما يعتمد على دراميات النطق، التى تتحقق وفق شروط وجب أن يخبرها. ومنها:

ا – الإنسيابية : وتتحقق بأربعة أركان:

الركن الأول: إنســيابية الحــوار المكــتوب وتدفقــه حيــث كتــب ليســمع فقولــه : "أزنديـق أنـت أيهـا السجين" سوف يصل إلى أذن السامع "زنديق أنت إيها السجين" دون حاجة إلى همزة الإستفهام التى تبدأ بها قوله ذلـك إذا أسـقط مـؤدى الحـوار هذه الوحدة الصوتية (الهمزة). وإسقاطه لهـا يكون طلباً للتخفف. وهذا التخفف.. هو سبل الإنسانية فى النقل. والـتخفف يكـون عـند الشـعور بالإكـتفاء. فالإنسـان يتخففمن الزائد عن الحاجـة. الهمـزة الإستفاهمية البديلة لـ (هل)، لازمة عند القراءة دون صـوت، ولكن تحريك اللسان بالجملة لفظاً منطوقاً أو عند ترجمة الرموز المرسـومة (الحـروف) إلى وحـدات صـوتية (الحـروف مـنطوقة) بحيـث تعطـى دلالـة عـن طـريق الأداء الصـوتى التشخيصـى بتقلـيد صـوت الشخصية، أو عند الأداء الصوتى التجسيدى: بإحلال صوت الشخصية محـل صوته كممثل. فإن الممثل أو الناطق بهذه الجملة يمكنه أن يكتفى بطـريقة الأداء الإستفهامية، ويستغنى عن الهمزة الإستفهامية. لتحقيق إنسيابية الآداء. عـلى أن نطـق الهمـزة هـام فى نظرى لتحقيق مزاجية الشخصـية. فالشخصـية شخصـية سـجان فـى العصور الوسطى العربية. ونطقـه لـلهمزة فـى بدايـة القـول فـيه حـدة تضفى على الأداء ضرورتها الحياتـية. كمـا أن مسـألة الإنسـانية تـتحقق أيضـاً إذا بـدأ المؤدى بقوة صـوتية مهـد لهـا بشحنة مناسبة من الشهيق يستهلكها كلها لأداء هذه الجملة.

الركن الثاني: خلو صوت الممثل من العيوب الجسمية والتنفسية أو الشائعة.

الركن الثالث: فهم الدور ككل وفهم دوافع الفعل والقول.

الركن الرابع: فهم طبيعة القول.. هل هو دون فعل. أم قول مكمل لفعل أم هو قول مصاحب لفعل أو قول مقترن بفعل، أم قول بديل لفعل أم قول مقدمة لفعل. أم هو قول مؤكد لفعل. فلكل طبيعة كلامية طبيعة حركية قد تظهر فى حركة الآداء الصوتى المعنوى أو الشعورى، أو فى حركة الجسم.

أولاً : طبيعة القول المؤكد للفعل :

فقول صاحب السجن " أزنديق أنت أيها السجين" لاحق بالضرورة لفعل قد يكون حركة قد صدرت عن السجين، لفت نظر السجان. وقد تكون حركة تأمل أو تفرس أو معاينة للمكان أو للسجين (وذراعاً السجان معقودتان على صدره مع نظرة غير مريحة صدرت عن المسجون (أبى نواس) فجاء القول تأكيدا لفعل السجان.

ثانياً: طبيعة القول المصاحب للفعل :

مع قول أبى نواس " معاذ الله أن أكون زنديقاً" يجوز أن يرفع كفه اليمنى لأعلى أمام صدره، فيما يشبه القسم، ففى ذلك الفعل تأثير وقوة اقناع أكبر.

ثالثاً: طبيعة القول المقترن بفعل :

أبو نواس: "بل آكله بصوفه" فهذه الجملة من حواره تستهدف إلى جانب النفى، السخرية الشديدة والسخرية هنا نابعة من قوله (بصوفه) ففى قوله (بل آكله) كفاية للدلالة على النفى ولكن إضافته (بصوفه) تعطى دلالة إضافية هى السخرية. من هنا لزم القول إنها حركة مقترنة معه، ولكنها حركة صوتية أيضاً، تتمثل فى مقطعين أو ثلاث، وتشكل ضحكة فى أثناء الكلام. ربما – لتوكيد السخرية.

رابعاً: القول المكمل للفعل :

أبو نواس: "لأنى أشرب من شراب أهل الجنة وأصف نعمة الله على عباده" فهذا القول قد يستلزم أن يسبق بحركة من كفيه، قد يكون.. بوضع أحداها فوق الأخرى على بطنه مع حدوث اصطدام صوتى بسيط وصوت مقطع خافت من ضحكة تصدر عنه

لتدل حركته على أنه مغلوب على أمره أمام من لا يعرفون حق الله فى التحدث بنعمته كما أمر. ومن الممكن أن يؤديها بجدية تامة لتوكيد ورعة وتقواه بالباطل.

٢- الرنين :

ويتحقق بصنع أصداء فى نهايات الكلمة الأخيرة من الوقف الصوتى. ويمكن التدريب عليه بترديد لفظة تنتهى بحرف (النون) مثل (من) مع التنويع فى الميزان الإيقاعى: (تمبو).

٣- الموسيقية :

وتكون فى اخراج صوت الكلمة مؤاخياً لصوت الكلمة المجاورة أو التالية وفى التحكم الصوتى فى مخارج الألفاظ والقرع على أوتارها مع استخدام حروف المد إستخداماً عالماً بقيمتها النغمية وحركات الإعراب ومواقع الفتح والضم والكسر والتنوين.

فلسفة الحركة

أظن أن الحركة هى ميلاد الفكرة. وأرى أن لكل حركة فلسفتها الخاصة التى تنبع من دافعها فى ثلاثة مواضع :

أولاً: عند فاعلها

ثانياً: من قيمتها الشكلية

ثالثاً: قيمتها التعبيرية الدرامية المسرحية.

ودافع الحركة أما أن يكون بشرياً أو يكون طبيعياً أو آلياً. والقول بوجود دافع للحركة يعنى أن لكل حركة ظاهرية حركة باطنة أو شعورية أو خفية، سابقة لها ودافعة لظهورها، من خلال فعل قائم وجملة علاقات شعورية أو خفية، وكتلة وفراغ أو حيز وزمن وهيئة أو شكل.

وقد يكون الدافع الإنسانى للحركة آلياً، كما أنه قد يكون الدافع الطبيعى لها آلياً أيضاً.

وفلسفة الحركة هى موقف من محتوى العلم بكل ما تقدم. أى علم حصر مكونات الحركة وتفسيرها قبل حدوثها ثم شكلها، وسبب حدوثها، وحتمية حدوثها أو احتمال حدوثها ومادتها ومكان حدوثها ووقته وقيمتها التشكيلية والدرامية المسرحية وضرورتها.

فلسفة الحركة الملهاوية وطبيعتها فى المشهد المسرحى :

على ضوء ما تقدم يمكننى إعادة قراءة الحركة فى بعض مسرحياتنا الملهاوية (الفارس) وأبدأ بقراءة موقف من المواقف فى مسرحية (أيام العز) لنجيب الريحانى وبديع خيرى [1] حيث (نورالدين) وتجسيد المزين يحلق ذقنه تمهيداً لملاقاة حبيبته "فى أثناء ذلك تعرض لمداعبات ثقيلة" من (المزين) ومن آخر "روحانى" مما يقطع طريق تردده ويشكل موقفاً كوميدياً أو حدثاً مجسداً، ويقطع الطريق على الحدث الرئيسى الذى كان نورالدين يستعد له وهو لقاء حبيبته :

خميس : على عينى، أنت حضرتك موش عاوز تحلق

نورالدين: أيوه

خميس : خلاص، ح تنبسط، نعيماً مقدماً، الفوطة ياولد (يضع الفوطة بشدة حتى يتألم)

نورالدين: أه، ايدك حاتخنقنى

خميس : خليك شديد، قالوا فى الأمثال: وجع دماغ ساعة ولا كل ساعة. الرجل من يتحمل الأهوال العسكرى من دول يخش الميدان..

نورالدين: ميدان مين وهباب مين. أحلق لى

خميس : أنت حضرتك مش بدك تحلق

نورالدين: أيوه يا سيدى

خميس : خلاص، حاتستريح، نعيماً مقدماً

فمن كل ذلك تنتج الموسيقية المؤثرة تأثيراً كبيراً فى تلوين الصوت بالمشاعر المختلفة.

٤ — الإشباع :

إشباع الحرف فى اللفظ إشباعا دالاً على شعور القائل بحيث يعطى السامع كفايته فى فهم المعنى، والشعور به دونما ارهاق، عملاً بمقولة "أرح سامعك".

---

[1] قدمها الريحانى سنه ١٩٢٣ – عن د. على الراعى: الكوميديا المرتجلة من خيال الظل إلى نجيب الريحانى – كتاب الهلال. ع٢١٢ – ١٣٨٨هـ – نوفمبر ١٩٦٨م.

٥ – الوقف (تبعاً للشعور) :

وينطبق عليه ما سبق قوله فى حالة توصيل المعنى بالصوت مضافاً إلى ذلك ستة أنواع من الوقف – تبعاً للشعور – مصنفة فى قسمين:

أولاً :قطع موصول:

أ – قطع انتظار أو طلب كقول الرئيس فى (مسرحية الفلاح الفصيح)[1]

وهو يراوغ الفلاح: "وجئت / كى تتاجر (فالمؤدى يقف بعد "جئت") طلباً لإجابة مفترضة – عليه أن يفترض جواباً عن طلبه.

ب – قطع استنتاج : فالشخصية تستنتج عدم تلبيه مطلبها لذلك تقول لفظا من جملة وتقف، فوقوفها بعده.. وقوف استنتاج ردّ طلبها.

ثانياً: قطع معلق:

أ– قطع تمهيد لتمام المعنى: وهو قطع تعليق المعنى – ومثاله: قوله فى مسرحية (الست هدى) [2]:

"العجيزى: أمانة / ثم ترد" فالوقف يعد نوعاً من التمهيد لتمام المعنى. وهو وقف يجوز عدم حدوثه.

ب– قطع تراجع : كقول الكبير للفلاح : "اذهب إلى / إلى الذئاب" وقد تأسس على افتراض إنه أراد أن يصرح له بشئ ولكنه تراجع إذ قال "إلى الذئاب" بعد وقوفه عند "إلى" الأولىويجوزأن يوصف بأنه قطع تردد .

ج– قطع تنوين: كقول عبد المنعم فى مسرحية الست هدى : "حلمى.. صه. هاهى ذى عائدة" وكقول عامر"صه فى غد استأجر الطين" "فى غد تكتب الشروط وأمضى نحو "بنها".

د – قطع تعليق تمام المعنى: (تشويق) : كقول (الست هدى): "نحن يا حلمى هلكنا / أصبح المنزل / حانة" كنوع من التعليق والتشويق وهو للزخرف الإيقاعى، ولتوكيد ما بعد الوقف، توكيد لفظة "حانة" ومع أن التمثيل هنا بنص من ملهاة إلا أن هذا ينطبق أيضاً

---

[1] فتحى سعيد، الفلاح الفصيح، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ص٢٥ وكذلك ص ٤٢.

[2] أحمد شوقى، الست هدى، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ص٣٥، ٣٧، ٥٠.

على الوقف في الأداء الصوتي في نص مأساوى. هذا عن الحركة الصوتية اما الحركة الجسمية فهى تنبع من الحوار ودوافعه وينبع التحريك من ارشادات النص:

نورالدين: طيب، بس من فضلك تشهلني.

خميس : على عيني، الصابون يا ولد (يطرطشه بالصابون)

نورالدين: عيني، عيني.. الصابون دخل في عيني

خميس : ما يضرش، كلها نضافة، أصل الصابون ياحضرة بيصنع من مادة رغوية.. أيوه الصابون من فوائد الصابون..

نورالدين: أنت ح تشرح لى صناعة الصابون يا أسطى. أحلق لى من فضلك

خميس : حاضر. انت مش عاوز تحلق

نورالدين: أيوه

خميس : خلاص، ح تنبسط، نعيماً مقدماً

(ويعلق خميس ايش المسن في رقبة نور الدين توفيراً للوقت، ولكنه يتركه معلقاً في رقبة الزبون، ويدخل في مناقشة مع (الشيخ على) العالم الروحانى حول طبيعة نور الدين، وشكله.)

"خميس : ملاحظ حضرتك المناخير دى

على : أيوه يا أسطى، المناخير دى تدل على أن صاحبها حبّيب ومغرم صبابه ومتدهول في عشقه". وتدور بينهما مشادة كلامية حول هيئة "الزبون" .

"خميس : هس ياجربوع، يا أقضّ من فؤاد أم موسى

على : أنت ح تطول لسانك، يظهر إنى حا أقلع اللى في رجلى و...

خميس : إية. رجلك. هيه وصلت لحد كد. طيب هه (يجرى والقايش في يده ومعلق في رقبة نور الدين) قليل الحيا ما تختشيش.. راجل ندل.

نورالدين : يامزين الكلب رقبتى

خميس : أنت حضرتك مش سامع بيقول إيه.. أتفوه

نورالدين : والله العظيم، ياابن اللاوندى، أجلك يظهر أنه حينتهى على أيدى

خميس : ياسيدى ما تبقاش عصبى كده، أنت مش عاوز تحلق. حتنبسط، نعيماً مقدماً .

طبيعة الحركة في المشهد السابق :

عمدت إلى التمثيل بمشهد (هزلي) حيث أن مثل هذه المشاهد الهزلية تعتمد على قدرة الممثل بطل العرض على صنع حركة جزئية مختلفة من ليلة إلى أخرى مع وجود مخرج.

وتنقسم الحركة في هذا المشهد إلى حركة فطرية واجبة الحدوث الظاهر للمشاهد من هنا تعين على المخرج فالممثل فعلها، وإلى حركة اختيارية يجوز للمخرج فالممثل فعلها، وإلى حركة باطنية سابقة على أي من الحركتين السابقتين:

أ- الحركة الباطنة في المشهد السابق :

وهي حركة كامنة في المشهد المسرحي يستشعرها المخرج فالممثل فيجسدها ويمكن للقارئ الوقوف عندها وتصورها:

" نور الدين : خليك مزين وبس" فقول نور الدين — هنا — حركة رفض لفعل حدث من "خميس" المزين. وهو تدخله في شؤون غيره. وهذا جزء من طبيعة مسالك أبناء هذه المهنة الحلاقة. ولكن القارئ يستشعر حركة ظاهرة دالة على التبرم بحشرية الحلاق، ورفضه لأسلوبه. وسواء أداها الممثل أداء ظاهرياً مرئياً بيده مرفوعه أمامه بإنثناء وكف مجمدة فى مواجهة ممثل دور الحلاق أم أنه لم يؤدها، فهذا لا يمنع من وجودها حركة باطنية يحسها الممثل والمتفرج أيضاً.

ب - الحركة الظاهرية الفطرية في المشهد المسرحي:

وهى الحركة المرئية المؤثرة تشكيلاً مسرحياً (جمالياً ودرامياً) عن طريق تجسيدها تجسيداً جسمياً بشرياً أو تجسيداً أو تشخيصاً آلياً مصنوعا، وكذلك عن طريق تشخيصها جسمياً أو طبيعياً. وهى حركة يفرضها الحوار نفسه:

"خميس : .... الفوطة ياولد"

"خميس : .... الصابون ياولد"

نورالدين : آه ...... أيدك حتخنقنى"

"نورالدين: عينى .. عينى.. الصابون دخل فى عينى"

"على : أنت تطول لسانك. يظهر إنى حا أقلع اللى فى رجلى و....

خميس : أيه. رجلك. هى وصلت لحد كده. طيب هه.. أتفوه.

نورالدين : والله العظيم يا ابن اللاوندى، أجلك يظهر أنه حينتهى على أيدى"

فكل هذه الجمل الحوارية تضمنت حركة فطرية لازمة. فلكى يقول الحلاق "الفوطة ياولد" فلابد وأن يؤكد طلبه بتلفت من رأسه نحو (الولد) ولابد للولد من أن يتحرك ليحضر الفوطة، ولابد لخميس من أن يمد يده ليأخذها من الولد الذى مد يده بها نحو "خميس" ولابد وأن يضع بدوره الفوطة حول رقبة نورالدين ولابد وأن تظهر حركته وهو يربط الفوطة حول رقبة (نورالدين) تمثيلاً للعنف حتى تصبح حركة نورالدين التى هى رد فعل على طريقة خميس فى ربط (الفوطة)، منطقية على المستوى الحياتى، أى مبررة، أو لها ضرورة، فلأنه قد خنقه بقصد أو دون قصد، فقد استدعى هذا حركة (نورالدين) الإعتراضية الحادة: "آه.. أيدك تخنقنى" بمعنى أن يد نورالدين تتحرك بتلقائية لترفع عن رقبته يد خميس الذى يربط (الفوطة).

وكذلك الأمر بالنسبة لقول (نورالدين): "عينى . عينى"

فهو يسارع لا شك بمسح عينيه لإبعاد الصابون عنها حيث أن الحلاق كان قد نثر بعض رغاوى الصابون عليها لطبيعة اهمال منه أو عدم عناية أو دقة.

وهو أمر ينسحب أيضاً على قول (على): "يظهر إنى ح أقلع اللى فى رجلى و...." فحركة ثنى الجذع أماما ولأسفل مع حركة اليد شروعاً فى خلع الحذاء تحت مصاحبة تحدث للقول فيها توكيد لتمام حدوث الفعل.

وهذا يجر إلى حركة رد فعل مساوية من خميس إذ يسحب (القايش) الذى علقه فى رقبه (نورالدين) فيؤدى هذا إلى رد فعل صانع للضحك، على أساس أن هذا الفعل آلى، فعله خميس بشكل آلى وطبع هيئة نورالدين بطابع حيوانى، فهو مقود لسبب لا يناسبه أو لا يستحقه، الأمر الذى يستدعى رد فعل حاد منه ضد "خميس"

"نورالدين: ... أجلك يظهر أنه ح ينتهى على إيدى".

وبعد فهذه أمثلة واضحة للحركة الفطرية الظاهرية، واجبة التجسيد، لكونها منصوصاً عليها فى الحوار أو فى الإرشادات، وهو ما نسميه بالتحريك:

"يضع الفوطة بشدة حتى يتألم" "يطرطشه بالصابون" "يعلق القايش فى رقبته" "يجرى والقايش فى يده معلق فى رقبة نورالدين".

فإذا أنتهينا من اقرار وجوب حدوثها، جئنا إلى التفكير فى كيفية الحدوث وهنا لابد قبل مناقشة الكيفية أن نستعرض مادة الأحداث وهدفها قبل ذلك.

والهدف من أحداث هذا الحدث الحركى هنا هو الإضحاك من موقف سلوكى.. بغية التخلص منه.. عملاً بنظرية التطهير الأرسطية.

مادة الحدث :

ليس فى المشهد سوى رجلين، وينضم إليهما ثالث مع صبى الحلاق أحدهما طالب والثانى مطلوب (راغب فى الحلاقة وحلاق) بينهما حدث رئيسى وهو الحلاقة. وهى فعل إجتماعى ليس فى إظهاره نوع من الفخر، ولا الجلال، لذلك هو أدعى إلى الإستخفاف... وربما حددنا بذلك طبيعة الفكرة وسطحيتها وخطها الإستخفافى التهكمى العام فى الملهاة (المشهد الكوميدى) – ولكن حدث الحلاقة فيما بين (حالق وحلاق) مع كونه مشهداً ساخراً انتزع من الحياة الطبيعية، وقد يكون جالباً للضحك. إذ أنك ترى رجلاً فى وضع، إنتكاس أو إنتقاص بالموازنة من هيئته واقفاً، ذى هيبة ووقار وطلعة.. فإذا وجهه مطلخ بالصابون. وإذا بواحد يثنى له رقبته عنوة ويسمعه مالا يحب سماعه عنوة ليتحقق الضحك من الهيئة المنتقصه بالإرغام.

شكل أو صورة الحدث :

ولكن الهدف من الأحداث هنا هو التخلص من مثل هذه السلوكيات الآلية والإنتقاصية، من هنا لزمت المبالغة فى التصوير. والمبالغة: لا تكون فى التجسيد بما لايستدعيه النص، ولكن يجب أن يكون النص فى ذاته متضمناً لعناصر تحقيق هدفه. فإذا كان الهدف من النص هو تصوير الإنتقاص لزم النص عناصر التصوير المبالغ للنقص بالسخرية والإمعان فى تصوير مدى الإنتقاص الذى لحق بالشخصية من جراء القول والفعل أو الحركة. لذلك لم يكتف النص بحدث واحد، فقفز إلى حدث آخر نابع من رحم الحدث الأول الرئيسى.

طبيعة التعبير فى الحدث :

فإذا كان هدف الحدث الرئيسى هو إظهار العيب فى سلوك شخصية الحلاق (خميس) أو غيره، إذ هو (نمط) ليس إلا. حيث أن الحلاق، وكل محترف لهذه المهنة من عيبه الخروج عن الموضوع الأصلى وهو (الحلاقة) والثرثرة والحشو واللغو الكلامى بالعيب

فـى ذات هـذا واغتـياب ذاك، وكـان إظهـار عيـبه هـذا فـى الحـياة أو فى الأدب بمجرد الكـلمات الـتى تتـناثر الأصـوات الحادثـة مع مقصه "فتنشر الشعيرات التى لا عد لها هنا وهناك، فإن المسرح، على أساس أنه فن مشاهدة فى المقام الأول والأخير فإن مجرد التعبير بالكـلمات أمر غير كاف على الإطلاق، لذلك يلجأ الكاتب إلى التجسيد - غالباً فى المسرح الدرامـى - وإلى التشـخيص - غالـباً فى المسرح الملحمى - وما حدث هنا هو أن الريحانى وبديـع خـيرى يمـدان الحـدث الرئيسـى بحـدث اسـتطرادى له طبـيعة الحـدث الأول الموضـوعية. فموضـوع الحـدث الأول مـاثل فـى خـروج (الحـلاق) على موضوع عمله نحو إحـداث ما انتدب له وهو الحلاقة "بالثرثرة وعدم الدقه فى عمله كيفية ونتيجة، وموضوع الحـدث الفـرعى المسـتطرد هـو موضـوع الحـدث الرئيسى ذاته، وهو أهمال الزبون" ولكن لـيس بالـثرثرة الكلامـية أو الحـركة البسـيطة كشـد الفوطـة ونثره بالصابون ولكن بالثرثرة التشخيصـية تعمـيقاً لـما سـبق، حيث.. (يوصف الحلق وعالم الروحانيات ووجه "الزبون" توصيفاً تشخيصياً) لا طائل من ورائه - تماماً كالثرثرة:

"خميس : ملاحظ حضرتك المناخير دى

عـلى : أيـوه ياأسـطى المناخير دى تدل على أن صاحبها حبيّب ومغرم صبابه ومتدهول على عينه

خميس : لا، ياعلاّمه، ده ولامؤاخذه يدل على أن صاحبها قدامّه سكة سفر

على : السفر يكون أعوجاجه على الناحية اليمنى ياأسطى

خميس : يمين ايه يا فهامة، الطرطوفه المسحوبه دى

على : دى مش مسحوبة دى مفطوسه

خميس : دى مفطوسه ياجهبذ. دى مطرطرة أهه

نورالدين: يعنى يا اولاد الرفضى أعمل لى جناية وياكم النهاردة. يااسطى زفت، ياهباب الطين..

خميس : دى مفطوسة ياشيخ على

نورالدين: لا إله إلا الله

على : مفطوسه، مسحوبه، ده شئ ماتفهمشى فيه حضرتك

خميس : يعنى إيه من فضلك

علـى : يعـنى حضـرتك حـلاق خبير فى الدقون، ضليع فى القصقصة، لكن فى العلوم الكبيرة ادراكك ده وإدراك البهايم فى مستوى واحد.

خميس : بهايم.. أنت حتوسخ ياشيخ على. داهية تسمك من دون الجهابذة"

وهكـذا يسـتخدم المؤلـف لتصوير المبالغة تصويراً مسرحياً مشهداً إستطرادياً كاملاً لتشـخيص حالـة المبالغة المـراد الـتخلص مـنها فى السلوك. وهذه المبالغة هى التى تلفت الـنظر نحو الحادثة أو السلوك البشرى الذى تحول عن بشريته، فأصبح غير بشرى بالآلية البهيمـية أو شـبه الجماديـة، الـتى تنتج إضحاكاً يؤكده قبول (الزبون) الشخصية الأخرى لوضعها الآلى أو الضمنى الذى فرض عليها:

"نورالدين: يعنى يا أولاد الرفضى أعمل لى جناية ويأكم النهارده"

"نورالدين: لا إله إلا الله"

فهـذا موقـف سـلبى لا يـرقى إلى حد الثبات أمام هذا الإعتداء على حرية الغير، ورده. ولـما كـان دور التجسـيد الحـركى واقفـاً عـند حدود النص وهدفه فى حالة التجسيد المترجم وكان هدف االنص السابق إظهار بعض السلوكيات غير المحببة عن طريق تصويرها تصـويراً مـبالغاً فـيه ممـا ينـتج ضـحكاً يـبعد المشـاهد لها عن إتيانها مستقبلاً، لذلك كان التجسيد المترجم لها متوسلاً بالتجسيد المبالغ أيضاً.

ج – الحركة المتخيلة لتجسيد المشهد المسرحى:

والحـركة المتخـيلة تعـتمد عـلى هدف المخرج المترجم أو المخرج المفسر. وهى فى حالة الترجمة غيرها عند التفسير. غير أن عنصر التجسيد فى الحالتين واحد.

فمـادة التجسـيد الحركى فى المشهد السابق هى العنصر البشرى. فإذا كان هدف المؤلـف قـد تحدد ثم تأكد بحدث فرعى، مجسد لعادة سلوكية لدى الشخصية فمن واجب المجسـد مخـرجاً كـان أم ممثلاً خلفه مخرج مسرحى أن يتناسب مع طبيعة السلوك الذى صـوره لـنا المشـهد ككـل. فـإذا تصورنا الغرض من المشهد وتصورنا مادة تصويره فى النص تمكـنا مـن تحديـد مـادة المشهد المجسد لحركته. فإذا كان الغرض تصوير المسلك الخاطئ المعيـب تصـويراً مبالغاً فيه بهدف زيادة الضحك من هذا المسلك حتى نتطهر منه ولا نفعله فـى حياتـنا المعيشـة؛ وجـب تمـثل ذلـك بـدءاً من اختيار مجسد المسلك (الممثل المنوط به التجسيد) فلو أن الحلاق الذى يتصرف تصرفاً معيباً مضادا لطالب الحلاقة قد كان ضعيف

البنية، شائه الخلقة قصير القامة، زرى الهيئة، دميم الوجه، معيب الأنف، نحيف العود، وكان طالبُ الحلاقة على عكسه فى كل شئ، لظهر هذا التناقض واضحاً. إذ أنه معيب ومن ذلك فإنه يعيب غيره، ويتحكم فيه، الأمر الذى يترتب عليه قدر أكبر من الضحك.

وإذا كانت الحركة الظاهرية الفطرية تلزم المجسد بتنفيذها فى خطوطها العريضة إلا أنه يتبقى عليه أن يوقّعها بإيقاع ذاته، أن يكيّفها بكيفية تلائمها من خلال معايشة ممتزجة، إذ يعايش الشخصية والموقف فيفعل فعلها قولاً وحركة:

"خميس : الفوطة ياولد"

فلو أن ممثل الدور وهو يقول هذه الجملة رفع مسند الرأس من مقعد الحلاقة بطريقة تحدث صوتاً ناتجاً عن الجرار الحديدى لأكسب عمله الذى سوف يقدم عليه نوعاً من الأهمية من ناحية ومن ناحية أخرى أكد قوله الآمر للولد وجذب انتباه المشاهد وجعله يترقب ما يلى ذلك ولكان فى نهاية كل ذلك مضفياً نوعاً من المعايشة والحياة على الحركة. فالحركة ليست خطوطاً مستقيمة أو منحنية أو متقاطعة أو متعامدة أو متوازية أو متعاكسة أو مجرد دوائر، بل هى تفصيلية تجرى على خطوط أو على تعرجات، ذلك لأن المجردات لا تثبت فى ذاكرة الإنسان إنما يثبت الفعل بثوابت تفصيلية وتوكيدات ومنمنمات حركية كثيرة.

ولو أن (الممثل) ذاته بعدأن تسلم (الفوطة) من (الولد) قد نفضها بشدة فى وجه (الزبون) نورالدين لأحدث صوتها الملتحق بصوت جرار مسند المقعد الذى تصورت ضرورة حدوثه لبث الحيوية فى حركة (الحلاق) بحيث تظهر حركة صادرة عن كائن حى يتحرك وفق مشاعر سوف يكون عليها أن تنفر المشاهد من مسالك هذا الحلاق.

ومن الطبيعى أن يظهر الإشمئزاز على وجه (الزبون) بعد أن نفض الحلاق (الفوطة) فى وجهه كحركة تعبيرية، ردا لفعل الحلاق المنفرّ، الأمر الذى يترتب عليه رد فعل آخر يصدر من الحلاق وقد استفزه عدم رضا نورالدين على حركة نفض الفوطة وسحب جرار المسند الخاص بالمقعد، وصوتهما، فربط الفوطة حول رقبة نورالدين ربطة أستهدفت إيلامه وكأنه يؤكد له حقيقة كون رقبته بين يديه. وهو أمر لا ينتهى بصدور آهه من نور الدين "آه" ولكنه يتبع "أيدك حاتخنقنى" على مستوى الصوت، وهو ثابت

بـالحوار وعـلى مسـتوى الحـركة، المصاحبة بالضرورة لأن دافعه أكبر.. وهو انقاذ نفسه أو حـتى التعـبير عن خوفه من أن يخنقه، ويكون من المستحسن هنا أن يمزج صوته بكحة . (أى يؤكده بلمسة صوتية) .

الحركة المتخيلة المجسّده للتفسير فى المشهد المسرحى :

وهـى تلـك الـتى تسـتمد مـن روح الحـوار ومـن منظور فهم المفسر له. وهو منظور يعـتمد عـلى إيحـاءات الحـوار.. لا عـلى ظاهـره كما تعتمد الحركة التى تجسد عن طريق ترجمة اللفظ أو المعنى أو الموقف الدرامى، ترجمة مسرحية.

فإذا كان من الضرورى عند الترجمة الحركية أن تكون وفق نص الحوار:

"خمـيس: إيـه. رجلك. هى وصلت لحد كده. طيب هه" فعند قوله "هه" من الضرورى أن تترجـم (هـه) إلى حـركة، يعمل خيال المخرج المترجم على تخيّرها كأن يجعله (ينزع عنه معطفـه) اسـتعداد لمشـاجرة أو أن يجعلـه يـترك الموسى جانباً أو أن يجعله ينزع عن رأسه غطـاءه أو يـنزع مـنظاره الطـبى، أو شـيئاً مـن هـذا القبـيل ثـم بعد ذلك يجذب (القايش) فيجذب معه الزبون "حيث علق فى رقبته فينتج عن حركته تلك ضحكاً لأنه بهذه الحركة انتقص من نور الدين...".

يقـول أرسـطو: "الشخصـية الكومـيدية تعانى نقصاً" ويقول: "قوام الكوميديا نوع من النقص أو القبح ليس مؤلماً ولا هداماً" ويقول بيرجسون: ."إننا لا نستطيع أن نضحك إلا إذا تجاهلـنا مفاهيمنا الأخلاقية المعتادة" "فعندما نضحك لا نعبأ بقيم المجتمع، ولا نؤنب الشخصية الهزلية، وإنما نرى ضعف الشخصية الكوميدية وحمقها" .

والحـركة إلى جانـب أنهـا تنـبع مـن الحـوار إلا أنهـا تعـتمد أيضـاً على ما بين الإرشادات النصية.

ولكـن فى حالة الحركة المتخيلة المفسرة حيث لا يتضمن الحوار حركة فالأسباب تصـحبها. فـالحلاق عـندما (يضـع الفوطـة بشـدة حـتى يتألم ويعترض نورالدين "آه أيدك حتخنقـنى" فـإن الحـلاق يفلسـف حركـته السـابقة: "خمـيس: خليك صنديد، قالوا فى الأمثال : وجع ساعة ولا كل ساعة، الرجل من يتحمل الأهوال. العسكرى من دول يخش الميدان.. ".

ولكنها فلسفة عرجاء بالطبع لأنه يشرح مبررات لا محل لها هنا. فليس مطلوباً من الشخص الذى يذهب ليحلق ذقنه أن يتأهب للميدان أو يتهيأ فيحسب نفسه جندياً فى ميدان القتال. فالحلاق يفلسف حركته، وهو هنا أمر جالب للكوميديا.

دور الفراغ والكتلة فى الإيحاء بإيقاع الحركة فى الملهاة :

يقترب بنا الكلام عن الحركة وإيقاعها نحو الكلام عن الفراغ وعن الكتلة، أى عن الكتلة، ومستوياتها بمعنى المكان وطبيعته ومحتواه، وطبيعة الزمن ثم بعد ذلك عن الإيحاءات الحركية التى يمكن أن توحى بها الكتلة أو الفراغ أو المستويات والمسطحات. فالحركة على شاطئ البحر ليست كالحركة داخل معبد. فالأول منبسط، وشبه نهائى. من هنا فإنه يوحى بالحركة السريعة المنطقية البسيطة، ذلك لأن مثل هذا المكان بمناظره البسيطة غير المركبة من حيث ألوانها ومكوناتها ليست فى حاجة لإعمال فكرى مجرد، خاص بذاتها. وإنك على فرض جلوسك على الشاطئ ساكنا - فى حالة كمون حركى - جلسة تأمل فإنك لا تتعمق فى تأمل البحر أو الشاطئ أو السماء - مثلاً - فى حد ذاتها، ولكنك تتأمل حالاً من حالاتك الكونية أو حالات الناس الماضية، أو الحاضرة أو المستقبلية.

وما المنظر وما المكان هنا سوى وسيلة استدعت تأملك، ولكن فى شؤون إجتماعية حياتية أو إنسانية كونية .

ولكن تأملك عند وجودك فى معبد قديم إنما يكون تأملاً فى ذات المعبد من حيث فن بنائه، ومن حيث ضخامته - مثلاً - من حيث الشكل، وكذلك من حيث غرضه - ما أنشئ من أجله من حيث هو مكان يستدعى الأسرار والمخاوف من مجهول، ومن ماض تسترجعه الذاكرة التخيلية لدى المتأمل. والأمر يختلف بالضرورة - نوعاً ما - عند تغير منسوب الكتلة فى المكان نفسه فشاطئ البحر فى حالة كونه مكتظاً بالمصطافين، غيره فى حالة كونه فى فصل الخريف - مثلاً - فالحركة فى حالة اكتظاظ الشاطئ بالمصطافين حركة متدفقة، وسريعة. ولكن تدفقها وسرعتها تكوينيان، بمعنى أن الحركة هنا هى أن ما يقال دونها إعتمادا على الصوت فقط، وتعبير الوجه، كذلك يمكن للمخرج أن يخلق حركة معبرة .

"نورالديـن": والله العظـيم يـاابن اللاونـدى أجلـك يظهـر أنـه حينتهى على أيدى" حيث يمكن أن يلتقط نور الدين (الموس) ويشهره فى وجه (الحلاق) الذى يحاول تفاديـه هـنا وهـناك أو أن يمسـك بتلابيـبه مع بقاء الحلاق ممسكاً بطرف (القـايش) الـذى ظـل طرفه الآخر معلقاً برقبة (نورالدين). أو أن يرفع فى وجهـه مقعـداً ويجـرى بـه خلفـه هنا وهناك، وهو أمر فى جميع الأحوال يجعل الحلاق يسترضيه من على بعد:

"خميس : ياسيدى ماتبقاش عصبى كده"

كمـا أن السـكون أيضـاً نـوع مـن الحـركة، فلـيس يمكـن أن يؤدى حوار الحلاق لاسترضاء (الزبون) متتابعاً.

"خمـيس: ياسـيدى مـاتـبقاش عصـبى كده، أنت مش عاوز تحلق. حتنبسط، نعيماً مقدماً" لأن حـواره اشـتمل عـلى عـدد مـن الـنقلات الشـعورية مـا بـين الإسترضـاء والإستفهام الإستنكارى.

"أنت مش عاوز تحلق ثم بث الطمأنينية "حتنبسط" فالإستغفال "نعيماً مقدما". فهو يحتاج إلى نقلة شعورية فى أداء كل لفظة أو معنى من تلك المعانى. وهذه النقلة تتضح بعدد من السكتات على مستوى الصوت، وبعدد من الوقفات على مستوى الحركة.

فيمكن أن يبسط كفيه أمامه دلالة على السماحة والعفو مع الفقرة الإسترضائية: "ياسـيدى متبقاش عصبى كده" ويمكن بعدها أن يتراخى (نورالدين) عضلياً فيترك ما بيده جانـباً. ومـع الفقـرة الإستنكارية "أنت مش عاوز تحلق" يمكن للحلاق أن يتحرك مقترباً مـن الـزبون الـذى يجلـس عـلى المقعـد مستسـلماً بعدها، الأمر الذى يمهد للفقرة المطمئنة "حتنبسـط" حيـث يمكن للحلاق أن يتحرك مقترباً من الزبون الذى يجلس على المقعد وأن يشـد إلـيه القـايش ويمسـك بالموس ويشحذها ثم يأتى دور الفقرة الإستغفالية حيث يمكن للحلاق أن يدهن وجه الزبون (بالصابون) وهو يردد "نعيماً مقدماً".

وكـل هـذه الحـركات المصاحبة للقول أو الممهدة له أو المؤكدة أو من الممكن تخيل غيرها إذا ما أراد المخرج أو إذا ما وكل الأمر لمخرج آخر.. وهكذا.

فلسفة الحركة فى المشهد المسرحى :

وتنبع فلسفة الحركة من الفهم الصحيح لعناصرها السابقة، من خلال حوار الشخصية، السابقة نفسها أو حوار غيرها حين يتعرض لها أو من الإرشادات أو من مقدمة المسرحية.

- إن وجدت، أو من خاتمتها أو من التذييلات والحواشى أو من شرح المؤلف إن تيسر ذلك أو شرح المخرج، ومن محاولات التحليل التى يصنعها ممثل الدور، حيث يعمل خياله وحيث يكون دور الخيال عند الممثل هاماً لصنع حركة مستندة إلى فلسفة جماع تفصيلات حركات المصطافين الجزئية، نصيب كل فرد منها جزئى وغير هام، فى ذاته، أو فى مفرده، ولكن قيمته كامنة فى ترابطه مع غيره لتكوين الصورة الحركية الكاملة لمشهد الشاطئ من منظور خارج عن إطار تلك الصورة الحركية، نفسها.

فإذا استندنا إلى هذا المدخل ونظرنا دور الفراغ والكتلة فى الإيحاء بإيقاع الحركة المسرحية فى الملهاة، استنادا إلى نص مسرحى ملهاوى أو أكثر، تحققنا من صحة ما نظرنا له فى هذا المدخل:

ففى (المشهد الثالث من الفصل الثانى) من مسرحية (أنت اللى قتلت الوحش) [1].

نقرأ هذا الإرشاد : "(فى قبو ضيق داخل أحد المعابد، "أوالح" يستجوب "كاعت" وهو واحد من أهالى طيبة، كاعت مقيد إلى عمود حجرى وبجواره شاب صغير من الشرطة) ففى هذا الإرشاد تتحدد طبيعة الكتلة وطبيعة الفراغ، ومن ثم الطبيعة العامة للحركة التى توحى بها فى هذه الكتلة الثابتة، وذلك الفراغ ، وكذلك طبيعة السكون حتى يجئ دور الحوار فى تحديد شكل أو هيئة الحركة ودوافعها - جزئياً - والكتلة المتحركة المدفوعة دفعاً داخلياً، والمتعلقة بعلائق من كتل أخرى متحركة فى حيز الفراغ المتاح تبعاً لغرضها وردود أفعال تلك الكتل ذات الإرادات.

"أوالح : ثبت من التحريات إنك بتردد إشاعات أن أوديب ما حلش اللغز.. وما قتلش الوحش.. ما سبتش حته ماقلتش فيها الكلام ده.. فى القهاوى والبارات، والمقابر فى التليفون.

---

[1] على سالم - أوديب (أنت اللى قتلت الوحش) القاهرة ط دار الهلال ص٧٤ ب ب - وهى كوميديا برغم أنها تصور مأساة شعب أبتلى بحاكم فرد وجهاز أمن إرهابى.

كاعت : أنا ما قلتش كده..

أوالح : أمال قلت إيه..

كاعت : أنا سألت سؤال واحد.. اللغز كان إيه.

أوالح : وأنت مالك أنت .. بتسأل ليه..

كاعت : عاوز أعرف.. وأعتقد فيه ناس كثير عاوزين يعرفوا..

أوالح : كويس قوى.. حاتوصل .. مين بقى ياسيدى اللى عاوزين يعرفوا.

كاعت : أحلف لك بحورس.

أوالح : ماتحلفش بحورس.. ماتوديش نفسك فى داهية..

كاعت : أحلف لك بكل الآلهة إنى ماعرفش حد على وجه التحديد..

أوالح : كداب.. أمال أيه اللى عرفك إن فيه ناس عاوزه تعرف .. بتنجم حضرتك (يتكلم بصعوبة شديدة وهو فى حالة أعياء شديدة)

كاعت : أسمع يا أوالح.. أنا سئمت اللعبة دى.. كل ما يتعين ملك جديد تمسكونى وتضربونى بنفس الطريقة وتسألونى نفس الأسئلة.. وعاوز أعرف ياناس.. عاوز أعرف.. كفرت وألا الواحد يموت بقى أحسن (رأسه ترتمى على صدره) .

أوالح : ماتحاولش تتهرب من السؤال.. بلاش لف ودوران.. إيه اللى عرفك إن فيه ناس عاوزه تعرف.. رد..

(كاعت لا يجيب، أوالح يعيد ترديد السؤال.. الشرطى الشاب يرفع رأس كاعت ويتركه فيسقط على صدره)

الشرطى: (فى هلع).. مات..

أوالح : (بهدوء).. طيب وايه اللى خلاك اضطربت كده.

الشرطى: (باضطراب شديد).. أصله مات.. مات..

أوالح : هو حر يا أخى.. كل واحد حر يعمل اللى عاوز يعمله.. قوللى أنت متعين بقى لك قد ايه.

الشرطى: بقى لى أسبوع

أوالح : عشان كده.. بكره تتعود.. أقعد أكتب التقرير..

(الشرطي يمسك ورقة وقلماً ويكتب ويده ترتعش بشده)

أوالح : (مواصلاً).. وعند مواجهة المتهم بالأدلة الدامغة على سرقته لكنوز رع (الشاب يتوقف وينظر لأوالح مبهوتاً) أكتب ياسيدى وقفت ليه.. على سرقته كنوز رع المخزونة فى المعبد عند مواجهته بالأدلة.. انهار وأنتحر بالقاء نفسه من الشباك من الدورالرابع.

الشرطي: مفيش شبابيك فى الدور الرابع

أوالح : يبقى من الدور الخامس

الشرطي: ومفيش الدور الخامس

أوالح : ياسيدى أكتب وماتتعبنيش.. ده مجرد اصطلاح

الشرطي: اصطلاح

أوالح : مش شباك بالمعنى الواقعى.. شباك رمزى لما تتقدم شوية حاتفهم.. وحاتتعود.. أقفل المحضر.. أنا مضطر أمش دلوقتى عندى ميعاد على السينما. (ينظر فى ساعته) ييه..

متأخر نص ساعة.. (ينظر للجثة) الله يخرب بيتك ياشيخ.. كويس العطلة دى.. حقول لمراتى إيه دلوقت عن أذنك

الشرطي: وده حاعمل فيه إيه..

أوالح : مش تقيل قوى.. حاتشيله، وترميه من فوق السطوح

الشرطي: (برعب شديد) .. من فوق السطح..

أوالح : مش بتقول الدور الرابع والخامس مفيش فيهم شبابيك.. (بغضب شديد) أنت حاتحيرنى معاك ليه. أمال حاترميه منين يعنى ايه الغباء ده.

الشرطي: (بانهيار شديد) أنا آسف.. اتفضل حضرتك اتفضل روح السينما.. لحسن يفوتك الميكى ماوس.

إظلام تدريجى "

الكتلة معوقة للحركة :

و(كاعت) فى هذا المشهد كتلة ذات إرادة ومع ذلك لا نجد فرقا بينه وبين العمود المقيد إليه، إلا أنه صاحب إرادة مقيدة. من هنا أصبح لا يجسد لنا حركة ظاهرية، بل حركته تسرد أو توصف لنا من خلال حواره أو حوار غيره القليل:

"أوالح : ثبت من التحريات انك بتردد اشاعات أن أوديب ما حلش اللغز.. وماقتلش الوحش.. ماسبتش حته ماقلتش فيها الكلام ده.. فى القهاوى والبارات والمقابر وفى التليفون".

كاعت : أنا ماقلتش كده..."

ففى كلام "أوالح" شاهد حركة سابقة حدثت من (كاعت). فترديده للإشاعات فيه حركة "ما سبتش حته"، وقول "كاعت" "أنا ماقلتش كده" لا ينفى الحركة وإنما غرضها. لكن ما يهمنا أنه كان قد تحرك ليقول شيئاً.. عده مسؤول الأمن فى الدولة ضد الدولة وزعيمها. وهو الآن مقيد إلى عمود فى قبو تعذيب..

الكتلة والحركة :

قلت إن (كاعت) مقيد إلى عمود حجرى فى قبو، وهو بحكم ذلك قد أصبح مقيد الحركة. وهو هنا قد أصبح أيضاً جزءاً من كتلة أكبر وهى العمود الحجرى. أى أنه والعمود وكل ما هو جامد وثابت قد أضحى عائقاً أمام الحركة على المستوى المادى، التجسيدى، وعائقاً أمام الحركة على المستوى الإيحائى. بمعنى أن أية حركة فى حيز الفراغ المحيط بتلك الكتلة منزوعة الإرادة ومن ثم فإن الحركة الظاهرية مهما تحركت فإن منظور رؤيتها لا يكون مؤثراً، لأن الإنتباه مشدود دائماً إلى ماهو أقوى وأضخم. من هنا قل دور الحركة الظاهرية إن وجدت بشكل تلقائى أو بشكل اختيارى مقصود. ولا أظن مخرجاً لبيباً ينزع إلى حركة جديدة كثيرة أو جزئية إذا أراد أن يحرك ممثل: (أوالح) للسبب الذى أراد أن يجسد به داخله، وما يوقفه عن فعل ذلك سوى السبب الذى أشرت إليه بخصوص الكتلة ودورها فى تقليص الحركة التجسيدية أو التشخيصية الظاهرية، ولسبب آخر متعلق بالجو العام أو متعلق بالإيقاع العام للنص ومن ثم للعرض وهو أن المشهد يتطلب نوعاً من الغموض والرهبة اللذين يشكلان الجو النفسى للسجن والإرهاب وذلك يتأتى بحركة بطيئة فى ميزانها الإيقاعى.

ومن الممكن أن يستعاض عن الحركة المركبة بحركات من أطراف جسم (أوالح) لتصاحب كلامه، أو لتلحق به أو لتسبقه حسب دافعه، المتحفز، المجاهر، المعطل عن الفعل الحركى الظاهرى بسبب أولوية القول فى موقفه الدرامى.

الحركة فى خدمة القول :

القول فى المسرح له الأولوية على الحركة حتى وإن سبقته الحركة فإنها لا تكون مقدمة عليه إلا بغرض خدمته. وهى أن تآخت معه فهذا يحدث فى جملة تكون قصيرة جداً:

"كاعت : أحلف لك بحورس"

فقد يكون من الطبيعى أن تتآخى حركة يده اليمنى لترتفع إلى أعلى أمامه بالقدر الذى يسمح به قيده، مع قوله هذا. وهذا التآخى بين الكلمة والحركة هدفه خدمة الكلمات:

"أوالح : ماتحلفش"

ويكون طبيعياً عندئذ أن تصدر عن "أوالح" حركة من يده أو من عصا (القيادة) فى يده لتنزل يد (كاعت) مع قوله "ماتحلفش".

القول معوّق للحركة :

إن القول مرتبط بالفكر – أساساً – وكذلك الحركة البشرية، فلا أحد يقول شيئاً دون أن يرتبط قوله بفكر ما، يعيه أولا يعيه، سابق على قوله أو مواكبه أو لاحق عليه، فالأقوال والأفعال محكومة بالفكر، من قبل وقوعها، وفى أثناء وقوعها وبعده، لأن القائل أو الفاعل يفكر قبل وفى أثناء ما يصدر عنه، إلا اذا كان مغيب الوعى أو فاقده أو مريض العقل.

والفكر بعد حدوث القول أو الفعل يكون تعقيباً وحكماً على ما حدث من الفاعل ذاته أو من المتلقى. غير أن الحركة لا تتطلب فكراً مركباً. إنما يكون الفكر السابق للحركة أو اللاحق عليها بسيطاً، ويكاد أن يكون معدوماً فى أثناء الحركة لأن الفكر عملية ذهنية تحتاج إلى أعصاب مرتخية، وإلى سكون خارجى من المحيط مع سكون داخلى (من ذات المفكر) بينما الحركة عملية جسدية عضلية تجسيدية. وهما عمليتان لا تتفقان، فأنا أنقل مكتبا أو مقعداً ثقيلاً من مكان إلى مكان فى حيز (حجرة) مثلاً – وأنا أجرى عملية حسابية فى ذهنى فى الوقت ذاته. ولو طلب إلى أحد فى أثناء حملى للمكتب أن أضرب رقماً مركباً فى آخر وحاولت أن أفعل لسقط ما أحمله دون وعى منى.

والقول متصل إتصالاً قوياً بالفكر. إذ يجوز أن أفكر فيما أقول قبل التكلم وفى أثنائه وبعده.

ولما كان التفكير يستدعى السكون أولاً وكان السكون عكس الحركة- إنعدام ظهور الحركة - وإن كانت الحركة هى ظهور الفكر بعد انتهائه أو تبلوره وتوقفه عن أن يكون فكراً، طلباً لتجسيده، وكانت الأقوال مستدعية للأفكار والأفكار مستدعية للأقوال وللحركة وحسب الضرورة. فإن الأقوال تكون قد حلت محل الحركات عند البشر لوجود عنصرى الفكر والنطق. فى حين أن الحركات تحل محل الأقوال على الإطلاق فى عالم الحيوان. وتحل الحركة التعبيرية فى البالية وفى البانتوميم محل الأقوال - على الإطلاق - فى فن المسرح غير أن الحركة فى فنون الرقص والبالية تكون مصحوبة أو مبنية على الموسيقى.

ولما كانت المسرحية أحداثاً منقولة بشخوص فاعليها وعلى ألسنتهم ونطقهم المفصح، وبحركتهم المعبرة وكان الحوار هو الوسيلة الوحيدة الرئيسية فإن أقوالهم مانعة لحركتهم إلا ما أحتيج إليه من حركة تؤاخى أو تصاحب أو تسبق أو تؤكد أو توحى بالكلمة على النحو الذى مثلنا له من قبل.

إيقاع الشغل المسرحى :

والشغل المسرحى عمل مصاحب للكلام (كفتح الأبواب أو اغلاقها وكالدخول، والخروج والأكل والشرب ... الخ...) .

وهو نوع من الحركة اللازمة المفروضة بقوة الإرشادات المسرحية الملائمة للشخصية وللموقف: "رأسه ترتمى على صدره" "الشرطى الشاب يرفع رأس كاعت ويتركه فيسقط على صدره" ومثاله كثير فى المسرحيات جميعها.

والشغل المسرحى يتوافق ويتناغم ويتلازم مع طبيعة إيقاع الشخصية وإيقاع محيطها وإيقاع لغتها والشغل المسرحى يشكل ضرورة درامية وهى تكون بمثابة مفصل أو رابط بين موقفين، وفيها نوع من التخلص، أو النهاية أو البداية.

وظيفة الشغل المسرحى فى صنع التخلص الدرامى :

والتخلص الدرامى يتم بإنهاء موقف درامى على حساب موقف درامى آخر لتدعيم الموقف الأول، وتنميته. كما يكون بالبدء بموقف درامى جديد:

"(يدخل الخادم) "

"الخادم : السيد على جناح التبريزى

(إشارة من الملك - يخرج الخادم. يدخل على وقُفّه. يحييان الملك. يشير إليهما متلطفاً يجلسان)

قفه : (جانبا لعلى) كمين ياسيدى

الملك : أنت التاجر على جناح التبريزى

علـى : أنـا عـلى جـناح التبريزى يا مولاى ولست تاجراً وإنما أسافر بقافلتى فى بلاد الناس للفرجة.

قفه : (جانبا) تسوق للملك القافلة.

على : (يقرصه فى ذراعه) وهذا تابعى كافور

الملك : التجار يزعمون أن لهم عندك ستين ألف دينار. فهل هذا صحيح

على : والله ما أحصى ما آخذه أو أنفقه، ولكنهم صادقون...

الملك : ولم لم تعطهم مالهم

على : يصبرون حتى تصل قافلتى وأعطيهم ضعف ذلك. إن أرادوا ذهبا أعطيتهم وإن أرادوا فضة لا خلاف، وإن أرادوا بضاعة وقماشاً لا بأس.

الملك : هـم. ياعـلى جـناح. خـذ هـذه الجوهـرة وأنظـر مـا جنسها وما قيمتها فإنى وجدتها فى كنوز جدى ولا أعرف قيمتها.

(الجوهـرة تنـتقل إليه من يد ليد حتى تصله. فينظر إليها نظرة واحدة فيضعها بجـواره علـى الأرض وبمقـبض سـيفه يحطمها. قفه يكتم صرخة فزع وينكمش وراء على) [1].

دور الشغل المسرحى فى استمرار الحدث وإطراده :

والشـغل المسرحى فى هذا المشهد ماثل فى (دخول الخادم)، الذى يشكل ضرورة دراميـة. وهـو ضـرورة لأنـه يـؤدى إلى اسـتمرار الحـدث الرئيسـى وإطراده عن طريق مشهد جديد، متصل به.

---

[1] الفريد فرج - على جناح التبريزى وتابعه قفة - القاهرة دار الكاتب العربى ١٩٦٩ ص٥٤.

كما أننا نلحظ الشغل المسرحى فى المشهد ذاته فيما يفعله (على جناح) مع (قفه) تابعه، إذ (يقرصه فى ذراعه) أهمية هذه الحركة كشغل مسرحى فى إنهاء تمدّد الحدث بالإستمرار على خط التصاعد الدرامى حيث أن قول (قفه) السابق على هذا الشغل المسرحى مؤد إلى توقف إستمرار الحدث، إذ أخذ (على) يندمج فى عملية التدليس على الملك وخداعه فانتحى (قفه) بـ (على) – جانباً – ليحذره من مغبة الاستمرار فى عمله هذا. من هنا كانت ضرورة حركة (على): (يقرصه فى ذراعه) ليسكته.

دور الشغل المسرحى فى صنع عنصرى التشويق والتوتر :

فى (شغل) على جناح التبريزى (المسرحى) حيث يقوم (على) بتحطيم الجوهرة "يتمثل عنصراً التشويق والتوتر، إذ أن تحطيم الجوهرة يدفع الملك إلى التشويق والتوتر:

"الملك: (مبهوتا) لأى شئ حطمت الجوهرة" .

وهذا التشويق يحقق الذروة الدرامية.

كما أن الشغل المسرحى له دور أيضاً فى صنع عنصر الدراما (ففى انتقال الجوهرة إليه من يد ليد حتى تصله فينظر إليها) نوع من التوتر الدرامى الذى ينتهى بتحطيم (على) للجوهرة، الأمر الذى يؤدى إلى تطوير الحدث بدفعه إلى الأزمة من جديد ثم بوصوله للذروة وهو أمر يستوجب الإنفراج:

"على: يامالك الزمان، هذه ليست جوهرة، هذا حجر لا يساوى غير ألف دينار وفى بلاد الزنج آلاف وآلاف مثله وأحسن منه.. ما كان يليق بجدك أن يضعه فى كنوزه حيث لا يصلح إلا زينة لتابع من أصغر أتباعه".

دور الشغل المسرحى فى صنع التخلص :

"الملك: (فى غاية القلق) وكيف تكون إذن الجوهرة

على : الجوهرة تكون جوهرة إذا كان ثمنها سبعين ألف دينار وزيادة

الملك : وماصفة مثل هذه الجوهرة، وما شكلها

على : تضئ بذاتها كمصباح وهاج، والتى لا تضئ بذاتها كمصباح وهاج، لاتكون لها قيمة عندى ولا أضعها على يدى، كيف تكون ملكاً وتقول عن هذا الحجر أنه جوهرة

الملك : (يتنحنح)

الأميرة: (تمد يدها من خلف الستار وتحرك أصابعها لأبيها) بست، بست، بست...

(فالتنحنح) وهو هنا شغل مسرحى (صوتى) يدل على تخلخل موقف الملك، الأمر الذى يوقف الصراع أو يجعله صراعاً متراخياً، من هنا يأتى دور التخلص بشغل مسرحى من الأميرة إذ (تمد يدها من خلف الستار وتحرك أصبعها لأبيها) ويتمم هذا الشغل المسرحى الحركى بشغل مسرحى صوتى "بست. بست. بست".

دور الشغل المسرحى فى المشهد الملحمى فى تعطيل الحدث وإحلال التعليق محله :

دور الشغل المسرحى ماثل فى تخلص الملك أو دعوته إلى التخلص من التسليم، الكامل أمام حجة (على) وقوة تصويره وإقناعه (يقوم الملك إلى الغرفة الداخلية)

"قفه : (جانباً نهار أسود تشير إلى أنا. سيقتلوننى أنا بجريمتك أنت. حطمت جوهرته ثم أهنته.

على : (جانباً) أسكت.

الملك : (كأنه يكلم نفسه) هذا إما لص خطير جداً، وإما هو ابن عم خليفة بغداد نفسه.

الأميرة : زوّجه لى.. زوّجنى منه.. أتزوجه" [1].

إيقاع التكوين الحركى فى المشهد المسرحى الكوميدى :

التكوين هو جماع جزيئات الصور الحركية الجسمية لشخصيتين فأكثر فى حالة من الثبات لفترة زمنية فى موقف درامى مسرحى، فى صورة واحدة، بحيث تعطينا وحدة تصور ووحدة أثر.

وقلما يشير الكاتب المسرحى إشارة تفصيلية إلى طبيعة التكوين. وهو يتركها غالباً للمخرج. ولكنه إذا فصّل ذلك فإن المخرج الذى يتصدى لإخراج النص، نادراً ما يلتفت عند التطبيق إلى تلك التفصيلات الخاصة بالتكوينات الحركية الجماعية وذلك مرجعه إلى طبيعة التعامل مع الكتل والفراغات حسب تصميم "الديكور" إلى جانب طبيعة الموقف، فالموقف الملهاوى يتطلب تكوينات مختلفة تماماً فى جزئياتها وطريقة تصوير تلك

---

[1] المصدر، نفسه .

الجزئيات بمبالغة، وهو أمر مختلف عن الموقف المأساوى، إذ يتميز التكوين المسرحى فى الملهاة بالسرعة والبساطة والتنوع فى الحركة والمبالغة فيها، كما يميل إلى الشكلية، وإلى الآلية أو النمطية فى الغالب.

ولفهم طبيعة ذلك نحتكم إلى مشهد أو أكثر، ونبدأ بالمشهد الإفتتاحى لمسرحية سعد الدين وهبة (سكة السلامة) وهى مسرحية، نهج فيها مؤلفها نهجاً واقعياً رمزياً إذ تبدأ بتصوير ما حدث لمجموعة متباينة من ركاب سيارة نقل ركاب عامة يقودها سائق طيب - يسير على طريق مصر - اسكندرية فى رحلته الأولى، أضله أحد الركاب، وهو (فكرى الصحفى) عن طريق السير المعتاد فى رحلات هذه السيارة، وذلك حتى يتمكن هذا الصحفى من الوصول إلى البلد الآخر الذى كان يقصده، وهو (مرسى مطروح).

وتتعطل السيارة إذ تغرز فى حفرة أو ماشابه ذلك. والرمز المجسد أمامنا يتمثل فى السائق نفسه كقائد للدولة التى هى السيارة، وفى الصحفى الذى يمثل المثقف ودوره فى الكشف والتنوير الإجتماعى والسياسى. ولكنه هنا بروحه الفردية يصيب المجتمع كله بهذه الإنتكاسة، وربما ساعد على ذلك أيضاً تلك الروح الفردية التى سيطرت على كل فرد فى هذه المسرحية بإستثناء السائق، وتظهر هذه الروح الفردية فى طريقة دخولهم فى المشهد الإفتتاحى إذ يتتابعون فرادى، وهم فى نهاية المسرحية يخرجون فرادى، ولكن اتجاههم نحو اليمين فى الخروج، وقد كان من اليسار مقدمهم فقد جاءوا مهزومين من طريق اليسار وخرجوا منقذين بطريق اليمين، ولهذا مغزاه. وتظهر الحاجة إلى التكوين الحركى الدرامى كضرورة يفرضها الحوار، تبعاً للدوافع النابعة من الشخصيات، وتبعاً لما يجسد من ظرف درامى مصعد للأحداث.

"أبو المجد : (بعصبية) أسمع.. بلاش سيرة الحاجات اللى بتبوظ الأعصاب دى.. أحنا تايهين زيك من امبارح المغرب وأحنا هنا..

فتوح : أحنا كلنا تايهين.. تايهين خالص..

عويس : تايهين، وكنتوا رايحين فين

أبو المجد : كنا راكبين أوتوبيس.. سايقه واحد سواق حمار

سليمان : أسمع يافندى... لم لسانك أحسن لك...

عويس : معلش يأأستاذ.. دى حاجات بتاعة ربنا يعنى هو كان يقصد يتوهكم

سوسو : أسمع.. أوعى تكون من العصابة

عويس : عصابة أيه يا ست

سوسو : العصابة اللى حا تطلع علينا تسرقنا.. عصابة السواق ده

عويس : كده برضه.. الله يسامحك ياست هانم (يقف) سلام عليكم...

قرنى : (يمسك بيده) تعالى هنا.. رايح فين

عويس : ماشى

حسين : طول بالك يا أسطى.. أنت عندك كام محل فى العربية" وينتهى الأمر بينه وبينهم بأن يقرر عويس أخذ واحد منهم فى سيارته (الفنطاز)

عويس : مفيش مانع آخذ واحد منكم معايا..

حسين : زى بعضه. وأول ما أوصل أسكندرية نبعت عربية تجيب الباقيين.. يالا بينا.

أبو المجد : (يعترض طريق رئيس المجلس) يالا بيكم فين

حسين : أروح أجيب لكم عربية واجى..

فكرى : وأشمعنى أنت.

حسين : علشان أنا رئيس مجلس إدارة.. وطبعاً لى نفوذ وأقدر أجيب لكم عربية

أبو المجد : ماهو الأستاذ الصحفى.. واتصالاته واسعة ويقدر يقوم بالحكاية دى وأنا كمان مش أقل منكم [1].

حسين : طيب واذا كان واحد حيروح.. ليه يكون الأستاذ فكرى بالذات أو حضرتك.. ليه ما يكونش أنا..

---

[1] سعد الدين وهبة – سكة السلامه – الكتاب الذهبى – القاهرة دار الكاتب العربى ١٩٦٨.

وهكـذا يطغـى الدافـع الذاتـى المحـض ويسـهم فـى تشـكيل أو تكويـن حـركة المجموعة المتأزمة، تشكيلاً يتنوع بين الإشعاعية والهرمية والانغلاق والانبساط وهذا مرتبط بالإخراج .

"حسين : خلاص.. يبقى نروح نقطة الحدود.. ياللا يا أسطى

فكرى : ياللا فين

قرنى : ماتطول بالك يأأستاذ.. أنتو حتكروتونا والا أيه

حسين : يعنى أيه نكروتك

قرنى : تكـروتونا.. يعـنى تكـروتونا.. أشمعـنى واحـد مـنكم الـلى حيروح عشان بهوات يعنى.. لا كلنا واحد..

أبو المجد : علشان يعرف يبلغ

قرنى : ودى عايـزه معـرفة دى.. أى واحـد حـيروح يقولهـم فـيه نـاس تايهين فى الحتة الفلانية حيجوا على طول...

سوسو : بالضبط. أروح أنا..

حسين : لا يمكن..

سوسو : ليه بقى.. معنديش نفوذ..[1]

وهكـذا يـندفع كـل مـنهم مقدمـاً نفسـه عـلى الآخـرين جميعاً ويحدث خللاً فى التكوين الجماعى ويحوله إلى تكوين آخر:

"الهام : ...... أنا اللى حاروح.. أنا عندى ولاد صغيرين سايباهم لوحدهم

فكرى : سايبهم فين

الهام : فى مصر

فكرى : دا رايح اسكندرية"

"جلنار : ياجماعة اللى تروح لازم أنا.. أنا ست تعبانة وعيانة"

"فتوح : أنـا اللى أروح معاه.. أنا أصغر واحد فيكم وأنا لسه ما اتمتعتش بالدنيا.. "

"فكرى : أنا اللى رايح.. ياللا يأأسطى

---

[1] المصدر نفسه ص٨٤ وما بعدها.

أبو المجد : وليه مايكونش أنا

(يبدأ الجميع فى الحديث بصوت مرتفع مختلط: "لا أنا..."

وضرورة التكوين الحركى الدرامى فى المشهد السابق قائمة مع كل تغيير فى التكوين الأساسى الذى فرضه الموقف الدرامى:

"أبو المجد :.... إحنا تايهين زيك من إمبارح المغرب وإحنا هنا.

فتوح : إحنا كلنا تايهين.. تايهين خالص..

عويس : تايهين وكنتوا رايحين فين

أبو المجد: كنا راكبين أوتوبيس سايقه واحد سواق حمار

فحالة التيه التى هم عليها قد فرضت ضرورة التكوين وشكله وهذا يعنى أن هذا التكوين لابد وأن يشغل مساحة فراغية كبيرة، ذلك لأن كل واحد من أفراد ذلك التكوين فى حالة من العزلة، التى فرضها الموقف الدرامى الذى وجدوا فيه (التيه فى الصحراء) فكل يتخبط على المستوى النفسى الداخلى، ومن ثم يتخبط على المستوى الظاهرى، ومرجع ذلك إلى الطبيعة الذاتية الأنانية لكل منهم، بإستثناء (سليمان) سائق الأتوبيس، وسائق (فنطاس البترول) والعمدة (عثمان) الذى كان فى طريقه إلى الإسكندرية ليقدم أوراق التحاق ابنه بكلية الهندسة، وهو لم يسع مثل بقية ركاب الأتوبيس إلى التكالب على الهروب من الموقف مع سائق (الفنطاس) بل هو يطالب بإنقاذ (جلنار) السيدة التى تعّرف عليها فى هذا المأزق. وتلك من اخلاق القرية.

كما يدخل ضمن عوامل صنع التكوين الجماعى فى هذا المشهد: المستويات والأبعاد الشخصية الخاصة بكل فرد من أفراد هذا المشهد. فرئيس مجلس الإدارة (حسين) مثلاً – فى حالة استظلا له بذاته، وهو مشرف على الهلاك فى هذا التيه يختار بالضرورة التلقائية مكاناً يتناسب مع حالته الإجتماعية، وهيئة جسمية، تتناسب مع حالته النفسية ومستوى طبيعياً من مكونات المكان الصحراوى الذى قد يكون سهلاً منبسطاً من الرمال وقد يكون عبارة عن مسطحات حجرية مختلفة المستويات أو قد يكون جامعاً لهذا وذاكحسب تصميم المنظرالمسرحى العام (السينوجورافيا)

وهو لكونه ذا مستوى إجتماعى راق، فإن حياته الإجتماعية تكون جملة من التعقيد والتركيب السلوكى ولما كان علم الإخراج منوطاً بترجمة ذلك حركياً، كان من

المتصور أن يجسد الإخراج المسرحى، ذلك التعقيد كأن يبرزه فى بداية المشهد جالساً فى حالة من الإنفراد فى الظاهر فوق مستوى من المستويات المرتفعة، وحالة جلوسه لا توحى بالراحة. ولما كان من مثله على المستوى الإجتماعى متمرساً بفنون التعامل والإدارة والاحتكاك كان من الطبيعى تصوره فى حالة من حالات التفكير التوازنى السريع، بمعنى أنه سيطوّع التعامل لصالح شخصه بالطبع، فهو فى عزلة مؤقته، لأن مثله قادر بحكم وضعه القيادى على احتواء المواقف الصعبة والأشخاص، وعلى تغيير حالة العزلة، بحيث تصبح عزلة مكثفة على غيره ممن يحيطون به وانفراجاً على شخصه، فمثل هذه الشخصية الإنتهازية تموج بالحركة الداخلية. وهو بذلك يفيد بكل عنصر وبكل شئ من هنا تكون مثل هذه الشخصية عنصر تحريك للمواقف وللتكوينات الحركية. وينطبق هذا بشكل ما على ثلاث شخصيات أخريات جمعها المشهد: (المحامى: أبو المجد) والصحفى" فكرى" والممثلة "سوسو" حتى مع اختلاف الدوافع والفروق الإجتماعية والنفسية والجسمية فـ(سوسو) التى تتقنع خلف قناع الفن لا يدل سلوكها ولا هيئتها وهى المرتبطة "بقرنى" (الريجيسير) الذى دل اسمه دلالة كافية على طبيعة عمله كما دل على طبيعة عمل (سوسو)، على أنها فنانة بحال. فهى تظهر بمظهر فتاة الليل، وهى مشدودة إلى رئيس مجلس الإدارة وإلى المحامى وإلى الصحفى بحبل متين، كما أنها مشدودة أيضاً إلى (إسماعيل) الرأسمالى الوطنى – كما يزعم – :

"عويس : إسمك أيه

إسماعيل : اسماعيل البحراوى

عويس : بتشتغل إيه

إسماعيل : رأسمالية وطنية

عويس : مسافر ليه..

إسماعيل : شوف يابيه.. ياأسطى.. الجماعة اللى معانا دول.. ولا واحد فيهم يستحق الشفقة.. دول كلهم ناس مؤذيين.. ناس بعيد عنك أشرار.. اللى طويل اللسان.. واللى طالع فيها واللى لا مؤاخذه مش على بعضه واللى ولا مؤاخذه مش على بعضها.."[1]

---

[1] المصدر نفسه ص ١٠١ وما بعدها

ومثل هذا الرجل الرأسمالي المتنكر الذى تفضحه (حقيبته) هو محط اهتمام واحدة كهذه. فهى فى حاجة إلى المال – من يقوم بالصرف عليها – وهى فى حاجة إلى الدعاية والشهرة، وهى فى حاجة إلى من يحميها – المحامى، وهى فى حاجة إلى الدفاع الشخصى – قرنى – إذن فهى محاطة برأس المال بقطاعيه العام والخاص، وهى محاطة بالحماية القانونية والحماية الجسمية أو الشخصية، وهى محاطة بالدعاية وما كان دور السائق سوى دور الموصل بينها وبين الأطراف الذين يزعمون أنهم فى حمايتها فى حين أنهم عكس ذلك تماماً فهى وإن كانت فى عزلة بحكم وجودها فى الصحراء فإن مثل هذه العناصر البشرية (الرأسماليين – عام وخاص – والمحامى والصحفى أو المثقف والفلاح أو العمدة – السائق) ليست أكثر من مجرد جزء من الطبيعة الصحراوية الموحشة – هم بمثابة الوحوش – بإستثناء العامل والفلاح، فهؤلاء وحوش ضارية لابد من وجودها لتكتمل للصحراء طبيعتها ومكوناتها أم بقية الشخصيات هى شخصيات مكملة للطبيعة الحياتية الإجتماعية. إذا، فمنطلق صنع التكوين يكون طبيعياً إذا تمثل دوافع أعضاء التكوين فى المشهد المسرحى. وهذه الدوافع وليدة تكوين خارجى للموقف الدرامى بمكوناته المكانية والزمنية من ديكور ومسطحات ومستويات وألوان وظلال وأضواء، فكل أولئك عوامل داخلية فى خلق التكوين وفى التأثير على الطبيعة والنوع والكيفية الخاصة بحركة التكوين.

وهذا الذى وصلنا إليه، إنما هو مبحث فى طبيعة وجود التكوين الدرامى المسرحى وطبيعة ترجمته. وهذا يعنى أن طوراً آخر أكثر رقياً من التكوين فى المشهد المسرحى من الممكن صنعه أو خلقه.

الطور التخليقى للتكوين فى المشهد المسرحى :

ولو أننا لاحظنا الطبيعة الإجتماعية الطبقية لعناصر المشهد السابق – البشرية لوجدنا أننا أمام مشهد درامى فى حيز أو إطار مكانى وزمانى بين أشخاص لهم أصول فى مجتمعنا فى الستينات (مجتمع رأسمالية الدولة) [1].

---

[1] ماسمى وقتها بالدولة الإشتراكية أو بالتطبيق العربى للإشتراكية ومسرحية (سكة السلامة) تتنبأ بمأساة الشعب المصرى بالنكسة وفشل تجربتة الإقتصادية حيث (التأميم) ركيزتة الأساسية، لدخوله فى حرب مع الإستعمار ولكن هذا المشهد الدرامى فيه مزج بين المأساة والملهاة

فلقد جمع هذه الأنماط (رأس مال عام وخاص، فلاح، عامل) إطار حزب واحد هو بالرفض فى الغالب، وهو ماصدقهم فيه واقع التجربة - فيما بعد، حين فشلت.

فلقد عكست هذه التجربة السياسية نفسها على نجيب سرور فظهرت فى الثلاثية (ياسين وبهية - آه ياليل ياقمر - قولوا لعين الشمس) وبعدها: (منين أجيب ناس) وعكست نفسها على فن صلاح عبد الصبور المسرحى فى (مأساة الحلاج) حيث قائد الثورة الإجتماعية (الحلاج) مصلوباً وتحته العمال والحرفيون والمثقف (الواعظ) والفلاح والرأسمالى (التاجر) فى المشهد نفسه يضحكون على هؤلاء الحرفيين، الباكين تحت صليب الحلاج المقتول بعد أن سلموه وهو محرضهم على الثورة ضد الخلافة، ليقتله فكأن المشهد يجمع بين عناصر لا تجتمع، يجمع بين الضاحك والباكى، وبين الثائر بعد أن قتل والعمال بعد أن تيتموا والفلاح التابع للمثقف وللرأسمالى فى حالة سكر ومجون، ومثل هذا نجده فى تجربة (شوقى عبد الحكيم - حسن ونعيمة) فجثة "حسن" دون رأس، وعبثاً محاولة التوفيق بين جثة فصلت رأسها عنها، وبين هذه الرأس، فكأنه يريد أن يقول إن رأس النظام فى الدولة مفصول عن جسم الدولة [1] ومثله ما وجدناه فى تجربة الفريد فرج (جواز على ورقة طلاق) فلا تزاوج بين الطبقات، ومثل ذلك ما نجده عند نجيب سرور فى مسرحيته (منين أجيب ناس)، فجثة حسن (الدولة) هائمة فى نهر النيل، يدفعها هذا وذاك من السلطات، حسبما أراد بعيداً — تغيب الدولة - ذلك لأن الرأس (الفكر) مفصول عنها وعبثاً تحاول نعيمة. كما فعلت إيزيس فى الأسطورة المصرية- التوفيق بين الجسم وبين رأس هذا الجسم [2]

وهكذا، حينما يكون هناك تصوراً لما وراء المشهد - للفكر التى تحتمل بعثها بالتجسيد - يكون على المجسد خلق تكوين مجسد لهذه الفكرة الجوانية.

فلو تصورنا أن وراء هذا المشهد الذى نتتبعه فكرة (فشل المذهب التوفيقى) -مثلاً - لكان علينا أن نرتب مواضع الأشخاص وهيئاتهم الحركية نحو تأكيد هذه الفكرة بحيث نظهر ملامح الذاتية فى مسلك كل منهم الحركى والتعبيرى بالطبع، ونظهر مدى بشاعة العزلة فى داخل كل منهم، ومدى بشاعتها فى الوحدة التى جمعتهم (الموقف الدرامى)

[1] شوقى عبد الحكيم، حسن ونعيمة، سلسلة المسرحية - عن مسرح الحكيم (مجلة المسرح).
[2] الفصل الأخير نعقده لإختلاف الإيقاع بين التصوير فى النص والتفسير فى العرض المسرحى.

نظهـر بشـاعة جمـع مـالا يجتمع وجرم محاولة التوفيق بين مالا يتفق مطلقاً وهو ما أكدته نهايـة المسـرحية حيـث تفـرقوا فى أكثر من إتجاه بعد أن جمعتهم (سكة سفر) ليس إلا، أى مسألة صدفة لا أكثر ولا أقل، فلا ترتيب مع أحد مع غيره إلا الثنائيين (محمد والهام العاشقين) و (سوسو وقرنى) حيث تتفق "الهام" الزوجة الخائنة مع عشيقها "محمد" على قضـاء خلـوة غـير شرعية فى الإسكندرية وكذلك اتفاق (سوسو وقوادها قرنى) بحكم طبيعة عمـلهما، وإن كـان الثناثـيان قـد أختلفا فى نهاية المسرحية إن لم يكن منذ بدايتها حيث بذور الخلاف قائمة.

"الشاويش: عندنا كل حاجة.. أنتو رايحين فين.. مصر ولا الاسكندرية.."

"حسين : أنا شخصياً رايح اسكندرية.. ماعرفش الجماعة رايحين فين"

الشاويش: (يبدأ فى سؤالهم.. العمدة) إسكندرية ولا مصر.

عثمان : (يحدث جلنار) باقول نروح أسكندرية. الواد محكم رأيه يخش الهندزة.. نروح نشوف له نص نمرة

جلنار : وأنا رايحة اسكندرية يا شاويش.. (للعمدة) لازم أشوف بتاع الكوتشينة ده..

الشاويش : (لقرنى) وأنت ...

قرنى : (بشئ من التردد) مش عارف.. فوتنى للآخر

الشاويش : (لا بو المجد) والأفندى

أبو المجد: (لإلهام) حاتروحى فين

الهام : أنا رايحة أسكندرية.. أنا لازم أريح نفسى يومين بعد اللى حصل لنا ده

محمد : أنا رايح مصر

الشاويش : طب تعالى لى هنا.. (لفتوح) وأنت.. (محمد ينعزل وحده)

فتوح : أنا حاروح أسكندرية.. موش أصول أسيب أصحابى لوحدهم حاكم الوحدة صعب.. صعب خالص

الشاويش : (لفكرى) والأستاذ

فكرى : عندكو حاجة تودينى مرسى مطروح.. أنا عندى شغل هناك

الشاويش : نروح اسكندرية الأول.. وأنت (سليمان)

سليمان : أنا.. أنا رايح مصر.. ولا اسكندرية.. أنا عايز حد من عندكم
ييجي معايا أشوف العربية.. اللي متلقحة في الصحراء دي..

عويس : وأنا .. حاروح مع الأسطى سليمان.."

"سوسو : (تنظر لجميع الرجال متعاقبين) أنا حاروح أسكندرية"

"قرني : أنا راجع مصر.. وديني ما أنا رايح أسكندرية (يخرجون جميعاً من
جهة اليمين ويتقدمهم الشاويش والعسكري ويبقى على المسرح سليمان
وعويس ورضوان)"

"عويس : سمعت

سليمان : أيوه سمعت.. غيروا رأيهم يعني..

عويس : ما استحملوش دقيقة" [1].

وكما رأينا فإن فكرة التوفيق بين هؤلاء جميعاً مستحيلة، فلقد جمعتهم ظروف درامية، وهي تعطل السيارة في الصحراء، وهو يشبه (نكسة ١٩٧٦) إذ تعطلت مصر كلها وتاهت في صحراء سيناء، نتيجة غياب حكمة القيادة والعداء المبيت من الإستعمار الأمريكي والإسرائيلي والإهتراء الداخلي الشبيه بمجتمع هذا المشهد من رؤساء مجالس إدارات انتهازيين وذاتيين وصحفيين مضللين وفلاحين -لانرى ممثلهم إلا في حاجة إلى قضاء حاجته - تماماً كالبهائم، وفنانين لفهم العهر "والقيادة"، وقيادات متسلطة، محامين ورجال قانون يواصلون الإعتداء على المعتدى عليه، وهو ما نجد له مثيلاً في المسرحية:

"أبوالمجد: (لالهام) حاتروحي على فين

الهام : أنا رايحة اسكندرية أنا لازم أريح نفسي يومين بعد اللي حصل لنا ده .

محمد : أنا رايح مصر"

فـ (الهام) معتدى عليها أو على حق زوجها من (محمد) وأبو المجد رجل القانون المحامي المفترض أنه يدافع عن المعتدى عليه.. يعتدي على المعتدى عليه فيحل نفسه عشيقاً لإلهام برضائها بدلاً من عشيقها (محمد)

---

[1] المصدر نفسه ص٢٠٠ وما بعدها

وهكذا فإن أحداً لا يبقى لإصلاح السيارة والرجوع بها سوى العامل: (سليمان وعويس) ذلك لأن الروح الفردية المدفوعة بالروح الطبقية المتأصلة تأصلاً داخلياً هى التى فرضت على الجميع هذه الأزمة، فلولا أنانية الصحفى المفترض أنه الدليل والموجه للفكر وللخطة، ولولا فردية الركاب المشتعلة بالطبقية لما تفرقوا فى موقف واحد يجمعهم. من هنا فقد خرجوا فى نهاية المسرحية فرادى تماماً كما دخلوا فى بدايتها:

"صوت نحيب ضعيف يأخذ فى الخفوت حتى يصمت تماماً.. تمرعدة ثوان وكل شئ صامت والمسرح خال. وفجأة يدخل من الناحية اليسرى ركاب السيارة متتابعين على الوجه التالى: "يدخل الأستاذ فكرى.. وجهه ممتقع.. يعرج وهو يسير ويحدث نفسه" وهو يقطع المسرح ويجلس فى مكان مرتفع"

"(يدخل العمدة الشيخ عثمان رافعاً أصبعه إلى السماء واضعاً يده على الأخرى على صدره)

"عثمان: يالطيف.. يالطيف.. يالطيف ألطف يارب يارب أرفع مقتك وغضبك عنا يارب (يشاهد الصحفى فيتجه إليه ويقف قبالته).

عثمان : إحنا فين ياابنى.. هه.. إحنا فين..

فكرى : أحنا فين. فى الجنة"

فالتضليل والسخرية والعبث فى دم الصحفى الدليل المثقف والفلاح تابع تماماً للمثقف لأنه يجهل وذلك يعلم، ولكنه لا يخبر بما يعلم بل يضلل لتحقيق مصلحة خاصة. "(تدخل السيدة جلنار وهى تكاد تسقط من الخوف)" (يدخل قرنى الريجيسير وهو مخضوض):

"قرنى : دا أنا قلت أيه.. قلت العربية نزلت من سابع سما لسابع أرض.. أما حتة حفرة.. أيه ده.. ياساتر أستر (يتجه إلى فكرى)

مرة أخرى هذا قرنى يتجه إلى فكرى الصحفى كما فعل العمدة. فالمثقف محور الجميع وبؤرة اهتمامهم.

"قرنى : والنبى ياأستاذ شوف كده فىّ حاجة مكسورة وألا حاجة (يستدير أمامه) كده مش على بعضها

"(يدخل إسماعيل التاجر وهو يحمل حقيبته ويسير وحده ويجلس وحده)"

"إسماعيل (يحدث نفسه) دا مش كلام.. ألطف بينا يارب"

"تدخل إلهام ومحمد معتمدان على بعضهما ثم يقفان متقابلين"

(الهام تعدل له من الكرافتة ومحمد ينظم لها شعرها) (يدخل فتوح باكياً)

"فتوح : ودينى وما أعبد دا حرام.. أنا كنت نايم.. وكنت باحلم كمان.. تقوم العربية تقوم واقعة وأنا نايم مش كان تستنى لما أصحى ودينى دا حرام"

قرنى : المرة الجاية أبقى أدى المطبات خبر

فتوح : مطبات أيه.. دا أحنا وقعنا من فوق المدنة.

قرنى : المدنه

فتوح : آه.. المدنه بتاعة الجامع.. كبير قوى

(يدخل المحامى الأستاذ أبو المجد يصرخ)

أبوالمجد: دا كلام فاضى.. دى فوضى.. لازم نرفع قضية على الشركة والسواق الأعمى اللى كان حيودينا فى داهى"

سليمان : ربنا ما يجيب قواضى

أبوالمجد: ليه. التذكرة دى تعاقد.. تعاقد بين الشركة والراكب على توصيله لمكان معين فى ساعة معينة والشركة أخلت بالتعاقد لا وصلنا ولا حاجة .. دا غير الإصابات"

"(يدخل حسين رئيس مجلس الإدارة)"

حسين : لابد من تحديد المسئولية.. أنا كنت حاروح فيها دا مش كلام دا مش كلام أبداً"

"(يدخل الأسطى سليمان السائق ويسير هادئاً جداً ويعرج ويمسك وسطه.. يراه الجميع فيلتفون حوله ولكنه يستمر فى سيره ثم يجلس ويجذب شهيقاً عميقاً ثم يخرج علبه سجاير ويلف سجارة ويولعها)

سليمان : الحمد لله جت سليمة النوبة.. حد فيه إصابات حد حصل له حاجه"

سليمان : "يسير ويسيرالجميع خلفه وتبقى على المسرح سوسو وجلنار واسماعيل حامل الحقيبة"

إن أول الذين يدخلون هو (الصحفى) وآخر من يخرج هو. ومن الملاحظ أن دخولهم فى بداية المسرحية كان من (الناحية اليسرى) وخروجهم فى نهايتها كان من

(جهة اليمين) فكأنهم جاءوا من اليسار إلى اليمين وكأن ما حدث لهم على مستوى التفسير السياسى لنكستهم إنما جاء من حيث كونهم فى اليسار، ومن الملاحظ أيضاً أنهم التفوا بعد دخولهم فرادى حول الصحفى أو لجأوا إليه وأنه لما جاء سليمان قائد السيارة التفوا حوله وساروا خلفه حينما ذهب لإصلاح السيارة وتسييرها فيما عدا (سوسو) البغى وجلنار (التركية فيما يبدو) أو رمز العهد القديم وإسماعيل الرأسمالى. فهؤلاء فيما يبدو لا يسهمون فى تسيير المركبة ولكنها إن سارت ركبوا ومن الملاحظ أيضاً أن كلام المحامى عن رفع قضية على الشركة وعن التذكرة التى هى تعاقد بين الراكب والشركة إنما هو كلام عن (الميثاق الوطنى بين الجماهير وبين الحكومة فى ١٩٦١، على أن تصل الجماهير إلى أهدافها سالمة وهو أمر أوقفته النكسة – على المستوى الحياتى بعد كتابة المسرحية بثلاث سنوات – وهكذا فقد دخلت الشخصيات من اليسار إلى اليمين.

وبالنظر فيما تقدم على النحو الذى وصل إليه تصورنا بالربط بين عالم الواقع المعاش فى الستينيات وعالم الأحداث فى المسرحية يمكننا خلق تكوين رئيسى مجسد لهذا التصوير أو هذه الفكرة.

نخلص مما تقدم إلى أن التكوين المسرحى توكيد أو تجسيد لفكرة أساسية فى النص المسرحى تستنبط من الموقف المسرحى. والحوار والإرشادات وطبيعة الشخصيات، وعلائقها المتباينة المتشابكة وطبيعة المكان والزمان وذلك فى حالة الترجمة وهى تجسيد لفكرة جوّانية يمكن للمخرج أن يستوحيها من النص ومن الظروف الإجتماعية المختلفة التى أحاطت الكتابة والكاتب والمجتمع فى حالة التفسير. واحاطت المخرج أيضاً.

هذا وقد يكون للتكوين المسرحى الجماعى غرض استعراضى أو شكلى، كما فى المسرحيات الغنائية والأوبرات والمسرحيات الإستعراضية، والإستعراضات البحتة والمسرحيات الشاملة. ويتجلى التكوين المسرحى فى البالية فى أنقى صوره.

الفصل الثاني

الإيقاع والحركة في المأساة

الفصل الثاني

الإيقاع والحركة في المأساة

ارتبطت المأساة بالكورس ، وارتبطت بالمونولوج وبالجانبية، كما ارتبطت بالراوي أيضاً ، وهذه كلها عناصر توصيل وكشف وإيضاح وتكثيف وقد ارتبطت تلك الروابط الدرامية بعنصر من عناصر التراجيديا ، وهو عنصر البطه الزمني أحد أركان ميزان ضبط إيقاع الأداء . وتكاد تكون هذه الارتباطات مختصة بالتراجيديا نفسها ، وإن كانت الكوميديا قد استعارت من التراجيديا بعض هذه الخواص.

حركة الكورس :

ارتبطت حركة الكورس بالتكوين المسرحي، وهو كما أوضحنا من قبل : جماع جزئيات الصورة الحركية الجسمية لثلاثة أفراد أو عناصر مرئية أو سمعية فأكثر ، في موقف من المواقف الدرامية المسرحية *مرتبطة في صورة أو أكثر، تراها في الوقت نفسه بحيث تعطينا وحدة تصور ووحدة تأثر. وإذ نقول صورة، فإننا نعني أنها شكل ثابت على وضع أساس ، في زمن محدد (بؤرة درامية) . يقول ألكسندر دين: "هو بناء أو شكل أو تصميم المجموعة. مع ذلك فهو لا يعني الصورة. فالتكوين قادر على التعبير عن شعور ولكنه يصور حالة الموضوع المزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل. إنه لا يروي الحكاية إنه التكنيك وليس التصور.

"التكوين هو الترتيب المعقول للناس الموجودين في مجموعة على خشبة المسرح من خلال استعمال التأكيد والثبات والتتابع والتوازن لتحقيق الوضوح والجمال الذي يروق الناس" [1]

ولكن هذا الوضع يختلف في تفصيلاته عن التكوين في الكوميديا بالمبالغة والميل إلى التشخيص. في حين أن تفصيلات حركة التكوين في التراجيديا تميزت بالجدية والبطء والاقتصاد والميل إلى التجسيد المسرحي، والتوكيد بالإيماءات والبساطة مع التكرار المتنوع.

---

* خصصنا التكوين بثلاثة أفراد فأكثر، مع أنه بالإمكان صنع تكوين فردي بشخص واحد ، إذا اتخذ شكلاً معيناً لفترة دون حوار بحيث يعطي التكوين دلالة درامية بديلة للحوار. غير أن ذلك يكون قصيراً للغاية، ولا يستغرق وقتاً يتمكن في أثنائه أحد الفوتوغرافيين من تسجيله بآلته. في حين أن حركة الجماعة في موقف درامي واحد أطول زمناً. أكثر وتنويعاً وإيحاء وتأثيراً وميلاً إلى روح المسرح.

[1] ألكسندر دين ، أسس الإخراج المسرحي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ص١٧٣.

يقول د.يحيى عبد الله : " إن الموقف الإنساني، حتى مع الاعتراف بإمكان وضوح ما ينطوي عليه من شمولية المعنى، في غير الدراما، إذ أن الملاحم والقصائد الغنائية والشعر التعليمي بل بعض الكتابات الفلسفية، ناهيك عن بعض أعمال النحت والتصوير، قد عانقت أو لامست أحداثاً أسطورية على نحو بالغ التأثير – إلاّ أنه ظل مفتقراً إلى ما أسميناه بالقدرة على التجسيم"[1].

والكورس شكل تجسيم لفكر المجتمع في عمومه – وهو أيضاً شكل لتجسيم ضمير الشخصية في مناجاتها لنفسها أحياناً . وهو شكل لتجسيم ما غاب عن عين المشاهد من أحداث حدثت في الماضي، أو لصعوبة تجسيدها المباشر.

الإيقاع وحركة الكورس في التراجيديا :

إن للكورس في المسرح وظيفة مهمة تمثلت في التمهيد للأحداث، والتعليق عليها والإخبار عمّا مضى منها خارج حدود حلبة التمثيل حتى أنها قد تخطت ذلك – كما تبلور في المسرح الملحمي (اللاأرسطي) إلى حدود نقد الموقف أو الشخصيات أو الأحداث.

والدور الممهد أو المعلق أو المكمل للحدث أو الفعل، بل الدور الناقد أيضاً لا يعني سوى شيء مساعد. إذ أن للتمهيد أو التعليق أو السرد أو النقد دوراً سابقاً على حدوث الفعل أو لاحقاً لحدوثه. وهو بذلك يكون غير مشارك في تجسيد أو تجسيم الحدوث بل هو نوع من تعويق الفعل – تعويق ظهوره بسبقه له في حالة التمهيد وتعويقه لما ترتب على تجسيد الحدث أو الموقف أي تعويقه لرد فعل الحدث المجسد في حالة التعليق أو النقد – وهذا التعويق هام ومقصور لاستخلاص العبرة أو للإيضاح والكشف. وهو بمثابة وضع (خط أحمر) تحت جملة أو عبارة مهمة يراد لفت المشاهد إليها.

وللكورس أدوار أخرى إذ يشارك أحياناً في الحدث مشاركة مباشرة، قد تكون نوعاً من المونولوج ذي الطبيعة التحاورية [2] وقد تكون نوعاً من التجسيد التعبيري للرأي العام. وقد تكون هذه المشاركة جزءاً لا يتجزأ من الحدث المسرحي. وقد يكون نوعاً من التخلص بالاسترجاع عن طريق التشخيص. من ذلك يبرز لنا لون من الحركة، مختلف عن غيره في كل من حالات الكورس التي أشرنا إليها.

---

[1] د.يحيى عبد الله ، أنتيجوني أو حتمية الرفض ، القاهرة ، ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٨٣.

[2] كما في مسرحية سليمان الحلبي.

إيقاع حركة الكورس المشاركة في الحدث:

وللكورس كما قلنا دور مشارك في الأحداث مباشراً أحياناً – وهو ما نجده في مسرحية (سليمان الحلبي)[1]:

"(في خرائب قلعة قديمة، الفلاحون الفارون يتدفقون بينما يبرز شيخ المنسر حداية ورجاله لهم بأسلحة شاكية).

حداية : هو. لا يتحرك أحد . النساء في هذه الناحية. والرجال في هذه الناحية كل واحد منكم يخلع ما عليه من الملابس ويلقي بها على الأرض، ويحمد الله أن حداية الأعرج شيخ منسر الناحية سيبقي له حياته إن أطاع (اضطراب شامل وتراخي في التنفيذ)

أصوات: نخلص من مصيبة. يادي الداهية. من أين خرج . لص كافر. بسم الله الرحمن الرحيم . يا مار جرجس خلصنا.

حداية: سنرى من منكم يكون الأخير في تنفيذ أوامري. الأخير يشنق.

الصوت : سيشنق

(بعض اللصوص يعلقون مشنقة في المكان. ينفذ بعض الفلاحين الأوامر ويتداخل البعض في البعض، وقد جمد آخرون)"

هذا المشهد يمثل لنا الكورس في حالة من المشاركة في الحدث. وهو أمر ربما أخرج الكورس عن دوره الخالص، والخاص، المعروف. إذ يبدو هنا كما لو كان مجرد مجموعة من الناس قد انقسمت: قسم يمثل أخياراً معتدى عليهم، وهم مجموعة الفلاحين الهاربين من الفرنسيين وطغيانهم، ليلتحقوا بقلعة قديمة ليتخفوا فيها ثم مجوعة من الأشرار واللصوص وهم يشكلون القسم الثاني، وهؤلاء يدخلون في صراع مع أولئك. صراع ظاهري، تتجسد فيه حركتان: واحدة مهاجمة، والأخرى مدافعة. الأولى قوية باطشة موازية لبطش المستعمر الخارجي، والأخرى ضعيفة مذعورة، مستسلمة لبطش القوى المستعمرة الخارجية واستغلالها ، والقوى المستغلة داخلياً.

لذلك ربما عد مثل هذا الحدث بعيداً عن منطقة سيادة الكورس في النص المسرحي على أساس القول إن الكورس لا يدخل في صراع بل يكتفي بالتمهيد للصراع أو التعليق عليه أو

---

[1] ألفريد فرج ، سليمان الحلبي ، القاهرة ، مؤسسة دار الهلال ١٩٦٤ – ص ٥١ وما يليها.

الوقوف في منطقة وسيطة حيادية بين المتصارعين، حتى وإن نقد بعض المواقف، فهو ينقد بعد حدوث الحدث، دون أن يغير ذلك من طبيعة مسار الحدث وحتميته. فهو نقد هدفه لفت الجمهور لا الشخصيات ، ولكن عندما يكون هدفه لفت الشخصية كما في (أوديب) أو كما يحدث مع سليمان الحلبي أو مع كليبر في هذه المسرحية فهو في حالة من المشاركة.

وعلى ذلك فقد أرى أن المجموعة هنا تعد نوعاً من الكورس على أساس أن موقفها هنا موقف ناقد لموقف "حداية" ومجموعته المبررة المفسرة ثم المنفذة لإرادته المتسلطة الشبيهة بإرادة المستعمرين الفرنسيين ممثلة فى كليبر .

وهذا النقد لا يمنع حتمية حدوث الحدث، فهو ليس أكثر من مجرد تسجيل لموقف الاعتراض وعدم الرضا. وهذا التبرير أو التفسير الذي تتبناه مجموعة اللصوص. يسهم في التمهيد لتنفيذ إرادة شيخ المنسر كبير اللصوص (حداية) فالصراع في المشهد غير قوي على أساس أن القوتين غير متكافئتين، ومن ثم فلا يوجد صراع ظاهر يعتد به.

ويمكننا أن نشير إلى حركتين متباينتين لكل من المجموعتين (الفلاحين واللصوص) تبعاً لدوافع كل مجموعة ووسائلها. فالمجموعة الفلاحية دون قيادة تحكمها، ولا يضبطها ضابط. وهي مذعورة، هاربة، طالبة للنجاة، ملتجئة إلى قلعة خربه متسللة، في غير توقع لغدر من أحد. والمجموعة اللصوصية مستقرة في مكانها السري مختبئة، مستعدة، مدربة، عازمة، ذات قيادة مخططة، ثم مباغتة بسلاحها.

من هنا لازم التفكك الشكلي والحركة الظاهرية الفردية المجموعة الفلاحية. في حين لازم التوحد الشكلي والحركة الظاهرية الجماعية المجموعة اللصوصية. ولازمت الأولى طبيعة الارتخاء والترهل الحركي والتعب والاستسلام، في حين صاحبت المجموعة اللصوصية طبيعة الحدة والسرعة والخطوط المستقيمة القصيرة المتعامدة والملتفة في آن واحد. في حين كان التعرج الحركي والخطوط المتعرجة المتكسّرة والمنحنية، والمتخبطة ، ملازماً لحركة المجموعة الأولى (الفلاحين).

ومن الطبيعي أن يكون انتظام كل حركة من الحركتين الرئيسيتين للمجموعتين في إطار دوافعها وأغراضها وقدراتها ودورها المرسوم انتظاماً زمنياً ومكانياً – تشكيلياً–

بمعنى أن المشهد قد ضم نظامين حركيين متناقضين ظاهرياً، تبعاً لتناقضهما داخلياً. يقول د. يحيى عبد الله: "إن مبدأ النظام يتبلور درامياً من خلال الإيقاع والحركة[1].

إيقاع حركة الكورس في موقف نقدي:

والكورس في موقف نقدي أو في موقف حيادي يتخذ تكويناً حركياً معبراً عن المغزى العام الذي يتضمنه حواره تعبيراً مسرحياً.

فإذا انتهت مجموعة الفلاحين إلى التعامل الفردي مع عصابة اللصوص بقيادة.. حداية، فإن حركتها تخرج عن طوع التكوين الرئيسي لتتحول إلى عدة تكوينات لها طابع واحد غالباً، وتعطي في تكويناتها الجزئية انطباعاً درامياً مطابقاً للموقف وهذه التكوينات مدفوعة بإرادة الأقوى:

" حداية: اعدم الفلاح (يعودون فيدفعون الفلاح الثالث إلى المشنقة)

بعض الفلاحين: اتق الله يا شيخ

الفلاح: خذ مالي وأبقني لأولادي، إن كنت مسلماً فبالقرآن أستحلفك، مسيحياً فبعيسى، يهودياً فبموسى، عربياً فبالعربي، فرنسياً فبالفرنسي، تركياً فبالتركي، جناً أزرق فبسليمان، شيطاناً فبأبالسة الجحيم أستحلفك (ظلام)"

إلاّ أن روح الجماعة التي افتقدت في مشهد مشاركة المجموعة في شكل كورس، وتعود لتظهر قوية في موقف قرر المؤلف أنه (مشهد محايد) في حين رأيته موقفاً نقدياً" (الكورس في مشهد محايد)

الكورس: إذا كان الغزو بالسلاح يخلق للغزاة حقاً من العدم، فإن المناسر يحق لها ما تغتصبه من مال في الطريق العام (ستار)"[2]

والمؤلف يدرك لاشك أن هذه المقولة على لسان الكورس هي مقولة نقدية. والنقد هدفها لأنها جمعت بين فعلي كل من الغزاة واللصوص، كما أنها جمعت بين وسيلتي كل منهما إلى تحقيق الفعل. وجمعت أيضاً بين نتيجة فعلهما. وهي أن الغزو والاغتصاب حق. بمعنى أن السطو على بلد بأسرها والسطو على أموال أفراد حق للساطين. ولما كان السطو

---

[1] د. يحيى عبد الله، أنتيجوني، نفسه.

[2] المصدر نفسه، ص ٥٥.

في عـرف أصحاب الأعراف عكس ذلك تماماً، فمن البداهة عندئذ أن تندرج مقولة الكورس هـنا تحت باب النقد الذي يستهدف المشاهد لا الشخصية في المشهد المسرحي. لأن ذلك لا يغـير من حتمية حدوث الحدث (السطو)، كما أنه يلي الحدث. أي بعد أن وقع الحدث. ولأنـه حـتمي؛ فإنـه قـد سـبق بلفظـة (ظـلام)، وأسـدل بعـده الـ(ستار). والحركة في هذا الـتكوين ، لابـد وأن تتخذ شكلاً حاداً متيقظاً، مكثفاً في بؤرة درامية من الضوء المركز على وجوه أعضاء التكوين، ليكون منظور المتفرجين متجهاً نحو تعبيرات الوجوه وحدها، حتى يتم وصول المعنى المركب المتضمن في العبارة، بشكل مكثف لجميع الحاضرين. يقول "كلود كيبـنز": "في كـتابه عـن (التمثيل الصامت) "رؤية الوجه رؤية كلية أعظم بكثير حتى من الـرأس. وعـندما لا يكـون هـناك وجـه؛ فـنحن نشعر بالتوتر مع الشخص المضطرب الذي يجـيء دون الـتأكد منه. نحن نريد أن نرى العينين، الفم، الهيئة الكلية لتركيب ملمح في وجـه واحـد. "فالوجـه ليس أعظم أجزاء الجسم منظراً فقط، بل هو أيضاً ذلك الجزء الذي يجب أن يصنع المنظر"[1]

وهـذا المشـهد الكورسـي المكـثف في زمن تستغرقه مقولته الكبيرة، تلك، يستدعي كمـا قلت تكويناً وحيداً ساكناً، تحل فيه الحركة البسيطة للعيون والأفواه في الوجوه محل الحركة الظاهرية المركبة للجسم كاملاً.

إيقاع حركة الكورس في مشهد تشخيصي:

يـنحو التشـخيص دائمـاً نحـو التلخـيص، لأنه نوع من محاولة تقليد بعض فعل للغـير أو تقلـيد بعـض صوته خلال صوت المقلد وحركته، أو المؤدي دون مشاعره غالباً مع الـتمكن مـن الـرجوع مـرة أخـرى إلى طبيعته الصوتية والحركية، مع كون شعوره في عملية التقلـيد ثـم الـرجوع شـعوراً ناقداً للشخصية المشخصة منه. ذلك النقد الذي إن لم يظهر في الأداء في أثـناء عملـية التشـخيص، فإنه يكون نقداً في حالة والتشخيص ليس مقصوراً على الأداء الفـردي، بـل مـن الممكـن أن يمتد ليتمثل في الأداء الجماعي، كما في هذا المشـهد من المسرحية نفسـها:

"الكورس: سليمان الحلبي .. اسم ليست له رنة مميزة بعد. قال الشيخ

---

[1] كلود كيبنز، التمثيل الصامت: نشر هاربور- رو- نيويورك، ص ٢٠.
CLUDE KIPNIS-THE MIME BOOK. HARPER COLOPHON BOOKS. Harper& Row publishers, P. ٢٠

الشـرقاوي مـن. فأعادوا عليه : سليمان الحلبي: قال من؟ واحتشدت في مخيلته ذكـريات سنين خلت خالط فيها شباب العرب من كل صنف ولقنهم فضائل العلم. فأعادوا عليه: سـليمان الحلـبي. قال من. وقد أدهشه أن يطرق بابه في هذه الأيام الحلوة الخالية. فقـالوا له: سـليمان الحلـبي. قـال: مـن. يسـتغيث بفطنـته أن تهديـه لسبب هذه الزيارة العجيـبة المفاجـئة، فيتهـيأ لها بما يناسبها من التحفظ أو الترحاب.ولكن فطنته لم تسعفه فـردد وهـو ذاهـل عـن خدمه: من. وأعادوا عليه سليمان الحلبي. سليمان الحلبي. سليمان الحلبي.

(يتكرر الاسم همساً بينما بعض أفراد الكورس يستأنفون الكلام)

مـا معـناه. ليس له رنين نعرفه. لا رنين الذهب الإبريز، ولا رنين الفضة الصافية ولا الـبرونز المـدوى، ولا الصـفيح الجعجـاع. ذلـك أنـه عملـة جديـدة لم يخبر رنينها بعد سـلطان أو شحاذ، لص أو شهبندر تجار، شاعر أو مفذلك مستعمر متأله أو عبد ذليل رنين سيدهش العقول فيما بعد ويطيش الصواب. بهتت الرجال وصرخت النساء.

تصـدت له الأبطـال. أطلقـه الحـب، ورجعـه الحقـد. وهكذا صهرته نوازع العار ونـوازع الشـرف. ولم يكن أحد في الشرق قد اختبره بعد أو تخيل معدنه. لذلك هز الشيخ، الوقـور رأسـه في غير معرفة وسأله "من" فأعادوا عليه من جديد (جميع الكورس): سليمان الحلبي (ظلام)[1]

وإذا قلـت إن التشـخيص ينحو نحو التلخيص فهذا يستتبع إثبات أن الحركة في التشـخيص تكـون أقـرب إلى السـخرية مـنها إلى الجدية، لأن في التشخيص دائماً نوعاً من الـنقد سـواء ظهـر أم اخـتفى. وهـذا معـناه بعض المبالغة في عملية الأداء التشخيصي صوتاً وحـركة. وهـذه المـبالغة وسـيلتها التكثـيف وصـولاً إلى توكـيد موقـف الشخصـية موضـع التشـخيص، قـولاً وحـركة في أقل زمن ممكن. وهذا إذ ينطبق على التشخيص الذي يؤديه مـؤد واحد فإنه ينسحب أيضاً على التشخيص المؤدى عن طريق الكورس. والكورس في هذا المشـهد يلـزم تكويـناً رئيسـياً في الصـوت وفي الحـركة. كمـا يخرج على تكوينات فرعية في الصوت وفي الحركة، عندما يقوم بتشخيص صوت (الشرقاوي) وحركته.

[1] المصدر ذاته، ص ٧٩.

وتنحصر حالة التشخيص في هذا المشهد في تكرارهم لسؤال الشيخ الشرقاوي "من" ولجوابهم عليه "سليمان الحلبي". وكأن التكوين الفرعي تكوينان يتنوعان: واحد يخص تشخيصهم لحالته الصوتية والحركة في سؤاله "من" والثاني: يخص – تشخيصهم لحالة خدم الشيخ الشرقاوي في ردهم على سؤاله.

وأتصور أن التكوينات الخاصة بحالة تشخيص الكورس للشيخ الشرقاوي وحالة تشخيصهم للجماعة التي أجابته يجب أن تنحصر في مسألة السمع عند الشيخ الشرقاوي. وفي مسألة التوصيل عند الجماعة المتحاورة معه حول (سليمان الحلبي) فهو ينكره أو يتجاهل مثل هذا الاسم ومن ثم تكون حركته عند تشخيص الكورس لها مرتكزة حول اليدين والأذنين في حين أني أتصور حركة تشخيص الكورس لحركة الجماعة مرتكزة حول اليدين والفم، في حركة من إحاطة الفم بالكفين على هيئة قوسين حول فتحة الفم في تشخيص عملية الإرسال، في مقابل إحاطة الأذنين على هيئة قوسين يحيطان بالأذنين في تشخيص عملية الاستقبال. وهذا يستلزم أيضاً أن يتم ذلك التكوين التشخيصي في بؤرة من ضوء يتركز على النصف العلوي من جذع أفراد الكورس فرؤوسهم في حالة من التكوين المتماسك كنوع من الإيحاء المؤكد لجماعية موقفهم النقدي لموقف الشيخ الشرقاوي.

هذا وتلعب التعبيرات بالوجه دوراً مهماً في توكيد الأثر الدرامي للتكوين في هذا المشهد. وهذه التعبيرات مستمدة من حوار الكورس نفسه:

"قال من" واحتشدت في مخيلته ذكريات سنين خلت "قال من. وقد أدهشه أن يطرق بابه في هذه الأيام الحلوة الخالية" "قال من. يستغيث بفطنته أن تهديه لسبب هذه الزيارة" "فردد وهو ذاهل عن خدمه : من" ففي هذا الحوار يحتشد التعبير الذي يجب على الممثلين تجسيده.

إيقاع حركة الكورس في المونولوج ذي الطبيعة التحاورية:

يبدو غريباً ربط الكورس بالمونولوج، ولكنني مع ذلك أربط الكورس بالمونولوج، فكثيراً ما يتحاور إنسان في حالة من المعاناة والتفكير المتأمل مع نفسه حواراً قد يكون بين شخصه وبين شخص آخر ممن تربطهم به علاقة ما، قائمة أو أضحت في عداد ماضيه. كما أنه قد يكون بينه وبين مجموعة أشخاص، على أساس أنه حوار يجري داخله، كفرد في حيز اجتماعي وبين صدى الرأي العام في مجتمعه.

وقد تكون المجموعة شكلاً تعبيرياً يعكس رأي المجتمع أو ضميره فهو ضمير الجماعة في الأنا. من هنا يصح قولنا عن المونولوج إنه ذو طبيعة تحاورية. ومثاله في المسرحية نفسها ذلك المشهد الذي يجري بين (سليمان الحلبي وبين الكورس) قبيل اغتياله لـ(كليبر) في حديقة قصر الأزبكية. وكذلك المشهد الذي يدور بين (كليبر) وبين الكورس قبيل اغتياله. وفي المشهد الدائر بين سليمان والكورس حول علاقة سليمان بالشيخ الشرقاوي:

"(في الرواق ليلاً محمد وسليمان)

محمد : هل يوجعك قلبك يا سليمان

سليمان: دعني وحدي

محمد : لا تغضب (يخرج محمد يدخل الكورس)

الكورس: سليمان .. أتتكرم بأن تجيبنا عن سؤال

سليمان : من أنتم؟

الكورس: إننا لسنا هنا لنجيب عن الأسئلة.. وفي الواقع ليس في حقائبنا وجيوبنا ومحافظنا غير الأسئلة..

لماذا قصدت الشرقاوي من دون الناس جميعاً ليأوي فتاتك

سليمان : أخاف عليها أن تتشرد

الكورس: جواب حاضر لسؤال لم يلق به إليك أحد. أكنت تقصد بيت الشرقاوي حقاً ليقي بنتاً من التشرد

سليمان : لم أطلب منه سوى ذلك

الكورس: طلبت منه ذلك حقاً .. ولكن أدخلت بيته بوازع الشفقة على البنت

سليمان : ما هذا السؤال الخبيث

الكورس: لا تغضب .. سنقلب السؤال لعلك أن تصفو . أدخلت بيت الشرقاوي بقلب عابر سبيل غلبته الشفقة بالبنت. أم بوازع مريد غلبه الشك في مسألة أم بوازع التعاظم والكبرياء

سليمان : الكبرياء ؟ ربما

الكورس: أتتعطش للحنق والغضب

سليمان: (يتراجع) لعل الشك هو الذي ..

الكورس : أتبحث عن الحقيقة. أنت إذن تبحث عن الألم

سليمان : الحنق. والألم. لا .. بل كان حافزي الشفقة

الكورس: أتخاف عليها من التشرد

سليمان : هذا هو السبب ، فقد رثيت لها ..

الكورس: المرء يجمل بالرثاء، وينبل بالشك، ويعظم بالكبرياء

سليمان: ومع ذلك لا أريد إلاّ شفاء النفس

الكورس: ستشفى بإذن الله .. ومهما كان ينتابك من صداع أو غثيان أو ذهول فشفاؤك أن تقرأ ذات نفسك بفطنة (ظلام) "

والمشهد هنا لا يحتاج إلاّ إلى تكوين خاص بالكورس في مواجهة (سليمان)، الجالس (في الرواق .. ليلاً) بعد أن (يخرج محمد) حيث يعاني من جراء فشل مهمته الخيرية التي استهدفت ظاهر الأمر إيواء ابنة (حداية) في بيت الشيخ الشرقاوي، خوفاً عليها من الجنود الفرنسيين. حيث أن الكورس هو داخل سليمان نفسه. هو جزء منه. الجزء الباطن منه في محاورة مع ظاهره.

وهذا يستتبع تركيز إضاءة واحدة على سليمان، حينما يتكلم، ثم هي تنتقل لتتركز على الكورس وسليمان، حينما يتكلم. أما تفاصيل الحركة الجسمية للكورس ولسليمان، فهي متطابقة بحيث تكون عند كل منهما امتداداً للآخر والشيء نفسه يحدث مع حركة الكورس مع سليمان قبل قتله لكليبر في حديقة قصر الأزبكية.

"(حديقة قصر الأزبكية. شجرة عملاقة وارفة. الكورس وسليمان)

سليمان : جريت وراءك يا ساري عسكر من أول النهار. والآن لابد أن التقط أنفاسي تحت هذه الشجرة.

الكورس: السلام عليكم يا سليمان. جئت في موعدك. انتظرنا طويلاً، ومع ذلك نعرف أنك تأتي الآن بالضبط، أحزمت أمرك.

سليمان: استخرت الله..

الكورس: لماذا جئت المسافة الطويلة من حلب لتقتل مستعمراً هنا. وكان عندك من الترك ما لا يقل عنه ضراوة وظلاما.

سليمان: الترك ظلموا أبي.

الكورس: إجابة معكوسة لسؤال مستقيم .. فلنعكس السؤال حتى يستقيم الجواب أبينك وبين الفرنسيس ثأر.هل قتلوا أحداً من ذويك. أنهبوا شيئاً تملكه أو يملكه ذوو قرباك

سليمان: لم يفعل شيئاً من هذا كله

الكورس: أما الترك فقد ظلموا أباك.

سليمان: نعم .. هذا هو السبب

الكورس: عكسنا السؤال ليستقيم الجواب، فعكس الجواب وعلق السؤال..

الآن أجب إجابة صحيحة: لماذا تقتل ساري عسكر الفرنسيس ولا تقتل باشا حلب.

سليمان : لا أقوى على القتل انتقاماً ..

الكورس: وقتل ساري عسكر . ماذا تسميه

سليمان : العدل

الكورس: أتعرف ما تقول وما تفعل .

سليمان : نعم.. أقتل قتلاً نزيهاً عادلاً لا ثأر فيه .. " [1]

والحركة هنا أيضاً بطيئة الإيقاع لأن الكورس جزء من البطل نفسه لذا يتصارع ضميرياً بداخله صوتان.. أحدهما يمثل عوامل إقناعه والآخر يمثل شكوكه. وهو عندما يحسم الصراع لصالح صوت منهما بداخله ينقل الصراع إلى خارجه بالطبع. والحركة هنا شبيهة بحركة الكورس وسليمان في المشهد السابق، مع اختلاف .. التفصيلات، تبعاً لطبيعة الدوافع في داخل سليمان نفسه، فهناك دافعان يتنازعانه بالطريقة التي عبر عنها كلامه المسبوق باسمه، وكلامه المسبوق باسم الكورس. والأمر نفسه يقال عن كليبر، فهو شخصان يتنازعان في نفس واحدة. من هنا التزم المؤلف بالكورس للتعبير عن هذه الحالة المتشابكة في نفس واحدة .

"سليمان: لقد أتى .. سأختبئ الآن. (يختبئ وينسحب الكورس بينما يدخل كليبروجابلان)

---

[1] نفسه ، ص ١٣٤.

جابلان: سأنظر أين ينام هذا البستاني المسطول. لقد كانت الزهور تموت في انتظار رشاشته.

كليبر: لعله خلف الكشك .. ناد عليه..

جابلان: لا .. سأضبطه متلبساً.

(يخرج .. دخل الكورس وكليبر يلاحظ الشجرة العظيمة بافتتان)

الكورس: مرحباً بفاتح مصر ، وساري عسكر جيش الشرق، جنرال كليبر العظيم

كليبر : أشكر لكم هذه التحية بكل ارتياح

الكورس: أتعجبك هذه الشجرة يا جنرال

كليبر : نعم .. في بعض الليالي كان الأرق يباعد بيني وبين النوم فأسلي نفسي بالتساؤل كم من السنين يمكن أن تعيش هذه الشجرة العظيمة"[1]

إيقاع الحركة في المناجاة والمونولوج :

أما المناجاة فإن السكون بها أحرى، ذلك لأن الشخصية تكون في حالة تعبير عما تعانيه .داخلياً بمعنى أنها تنقل لنا تعبيراً ظاهراً بالصوت والنقلات الشعورية ما يعتمل بداخلها والمونولوج. ينقل لنا صوتي الصراع بداخلها، صوت اقتناعها بموقف وصوت شكها في ذلك الموقف. وهي بذلك تكون في حالة من المعاناة ، بينما تكون الشخصية عندالتاجى متأملة.

والتأمل يتطلب السكون.. لأن الإنسان لا يفكر متأملاً ويؤدي حركة جسمية إرادية في الوقت نفسه. وإنما غاية ما يمكن أن يفعله هو أن يعبر بيديه إشارة أو برأسه إيماءة مع وجهه بالطبع. ويستعاض عن الحركة في الغالب –هنا– بالإضافة إلى كتلة أكبر حجماً وثباتاً لتوكيد الشخصية وفعلها في موقفها المنهار:

"الحسين: ربي .. إلى من توكل العبد الضعيف

آن ذاك أدعو مثل جدي

حين طارده رجال من ثقيف

قد أتاهم بالهداية:

---

[1] نفسه ، ص ١٣٧.

"إن لم يكن بك رب من غضب على فما أبالي"
إني فزعت إليك من دنيا يزيد
وهرعت نحو رحابك القدسي بالخير الطريد
وبكل أحلام السلام وكل آمال العدالة
أنا ذا لجأت للسلام وكل أمال العدالة
أنا ذا لجأت إليك يا ذا الحول والجبروت يا رب الجلالة
بغنى الفقير وعزة المستضعفين
فليفعل الأعداء بي ما يشتهون"

"الحسين: إن كان ما بي مطمع للملك والمجد المؤثل
"إن كان ما بي رغبة في أن أكون أنا أمير المؤمنين
إن كنت مفتوناً بأعراض الحياة ولا أحس
إن كان ما بي شهوة للملك لكن لا تبين
قد خالطت كوساوس الشيطان عقلي فالتبس
فاسكب على قلبي شعاعاً من جلال حقيقتك
لأرى الحقيقة والخديعة في الذي هو كائن حولي
وفيما قد يكون
(يرتمي على قبر جده .. ويتمدد وراء القبر..)[1]

إن الدافع إلى الحركة هنا غير ظاهر ، ولا أعتقد أن مثل هذا المونولوج في حاجة إلى حركة جسمية. إنما غاية ما يتطلبه مونولوج المعاناة الذي يناجي فيه "الحسين" ربه في موقف ضعف هو فيه على مقربة من قبر جده (الرسول) هو السكون.

ولكن التعويض عن الحركة شبه المفتقدة في المناجاة شئ مطلوب. فإن لم يراع المؤلف ذلك في النص وجب على المخرج تدارك ذلك، كأن يلجأ إلى وسائل الحرفية والتقنية الحديثة كالشرائح (الفيلمية: Slides) أو (السينما) أو الرجوع للخلف بممثل بديل أو خيال الظل (السلويت) مع مؤازرة صوت الممثل المؤدي للمناجاة للحركة الاسترجاعية المصاحبة من (سينما. لشرائح لخيال ظل).

---

[1] عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين ثائراً ، القاهرة ، دار الكتاب العربي ، ص ٧٢ وما بعدها .

والحسين في هذه المناجاة يلجأ إلى قبر جده، فكأنه ككتلة أقل تضيف نفسها إلى كتلة أضخم وأكبر من حيث المادة. وهي بالطبع من حيث الإيحاء تعطي دلالات كبيرة وبعيدة، تغني عن الحركة الجسمية للممثل. إذ أن قبر الرسول برغم أنه في حالة سكون ككتلة إلاّ أنه محرك للعالم الإسلامي كله من شرق وغرب.

فالسكون هنا مطلوب لأن الحركة مستوحاة تلقائياً في داخل المتلقي. إلى جانب طبيعة التوقير والقداسة المطلوبة في مثل هذا المكان.

وكأن المكان أيضاًله دور في تحديد طبيعة الفعل وفي تقييد الحركة الجسمية.

الإضافة إلى الكتلة تعويضاً عن الحركة الجسمية :

إذن فالإضافة إلى الكتلة تكون تعويضاً عن نقص في الحركة الجسمية، وبديلاً لها عندما يتعذر صدورها لدافع من داخل الشخصية أو لدافع من خارجها، كالمكان أو الموضع أو الموقف. فالمريض طريح الفراش كتلة مضافة إلى كتلة أكبر وهي (الفراش) نفسه. وهذه الإضافة حتمية لطبيعة الموقف ولدافع يخص الشخصية: (المريض)

"الحسين: (من وراء القبر)

أنا ذا آت يا جدي

أنا لا أحنث بالعهد (يظهر)

أنا ذا آت يا أمي

أنا لا أنكص عن وعدي

أنا ذا آت يا أبت

أفسح لي ركناً عندك

أنا ذا آت يا عمي

يا حمزة يا خير الشهداء

زينب: (تسرع إليه)

بل أنا أفديك من الموت

محمد: (يحيطه بذراعه)

حسين .. لا بأس على الدنيا ترخص فيك فداء يا ابن علي والزهراء"[1]

---

[1] نفسه، ص ٧٥.

فالإضافة إلى الكتلة هنا في (ظهور "الحسين" من وراء القبر) تكون بنظر الحسين والقبر من منظور واحد فكأن الحسين بوصفه جسماً وحركة من وراء القبر قد أضيف بعين الناظر للمشهد إلى كتلة القبر الساكنة. فقوله : "أنا ذا آت يا جدي" "أنا ذا آت يا أمي" "أنا ذا آت يا أبت" "أنا ذا آت يا عمي" "يا حمزة يا خير الشهداء" يستدعي تهيؤنا لهذه الإضافة .. إضافة (كتلة متحركة ذات مشاعر) إلى كتلة ساخنة .. محركة للمشاعر. فالحركة هنا حركة مشاعر بحجم قبور هؤلاء الأطهار، وعلى رأسهم قبر الرسول وقوله هنا ينشط في دواخلنا تصور حركته الكبيرة في الانتقال من الدنيا إلى ما بعد الموت –في عرف المؤمن– فكأن شيئاً ما يشده – شداً نحو ترك عاله المعيش. من هنا كانت الحركة المقابلة التي تمثلت في النص قائمة في حركة (زينب)، حيث

"زينب: (تسرع إليه) بل أنا أفديك من الموت"..

هذه الحركة التي يجب أن تكون على هيئة ضمة إلى صدرها أو الارتماء في حضنه وهي نوع من الإضافة إلى الكتلة أيضاً. فكتلة الحسين هنا تدعم بكتلتها إذ أن إحساسنا كمتفرجين بحالة الوحدة والضعف التي جسدها والضعف التي جسدها بكلماته تلك قد تلاشى نوعاً ما إذ رأيناه محاطاً برعاية من يحبه.

"محمد : (يحيطه بذراعه)

حسين .. لا بأس عليك

الدنيا ترخص فيك فداء يا ابن علي والزهراء"

فإذا كانت رغبته في الموت تحركه فتضيفه كتلة إلى كتلة قبر جده، فإن رغبته في الموت يعبر عنها بالامتناع عن الحركة في حين تترجم رغبة أحبائه إلى حركة جسمية سريعة مرسومة بالنص، تقيد حركته الداخلية بعد أن تقيدت حركته الظاهرية بانعدام رغبته في الحياة المعيشة.

على أن الثلاثة في منظور المشاهد يعدون كتلة متحركة ذات إرادة في حالة سكون مؤقت هو تمهيد لحركة أكبر وأسرع في مقابل كتلة القبر الساكنة –المحركة للإرادات المؤمنة – فيصبح التوازي في الكتلتين موحياً للمشاهد باستمرار حركته الدنيوية فيما بعد.

ومثل ذلك ما نلقاه في مونولوج (مسلم بن عقيل) رسول الحسين إلى أهل الكوفة[1].

"في زقاق ضيق بالكوفة .. مسلم بن عقيل يمشي مجهداً يتلفت في حذر وقد اتسخت ثيابه، ثم يتهاوى مستنداً إلى جدار تحت ظلام مطبق".

مسلم : يا ابن عقيل .. يا ابن عقيل

شريد في طرقات الكوفة يا ابن عقيل

طريد يا ولدي .. منبوذ تطردك الشرطة بالليل

ليل يختلج من الرعب

تنوء مناكبه بالذنب

ليل يحبس عنك الود ويحبس في ظلمته الحب

وظلال أياد مجهولات كاللعنات يشرن إليك

تترصد عيون الطامع فيما أعلنه ابن زياد

من جائزة لمن استاقك

تتحاماك عيون الخائف أن يقهره بطش الحاكم

أنت هنا وحدك والليل

هذا الليل ملاذك، فيه دموع التائب والنادم

وماذا بعد

فها هي ذي أبواب الكوفة

مغلقة في وجهك أنت

أنت من استقبلك الناس بدفء مودتهم من قبل..

آه .. آه يا ابن عقيل .."

"من مبلغ عني الحسين نصيحتي ألاّ يجيء إلى العراق

نكث الرجال بعهدهم .. إن العهود هنا شقاق

يا نسمة الليل الثقيل المدلهم

سيري إلى ركب الحسين

سيري بدمعي فاسكبيه وبلغيه

---

[1] نفسه، ص ص ١٧٤- ١٧٨ .

إن الذين استسرعوه وايعوه

قلبوا له ظهر المجن

قولي له لا تسع في إنقاذهم

فالله أعطاهم من الحكام قدر فسادهم

إن سلط الرحمن جبارين فوق رقابهم

فبما رأى من جبنهم أو لؤمهم

قولي له إن الإمام العادل الصديق ليس بمن يليق بمثلهم

قولي له إن الدعى شرى قوبهم وبث الرعب في ضعائفهم

أما كرامهم فإنني لست أعرف أين هم

يا نسمة الليل الثقيل المدلهم

قولي له إني هنا عان شريد قد تجافته البيوت

هو لا يعيش ولا يموت ..."

فهذا التناجي يؤدي من حطام رجل لجأ إلى جدار بيت في جنح الليل طلباً للحياة طلباً لبعض الماء. وحين فتح باب دار وأطلت عجوز عرفته وقصت عليه قصة زوجها نصير الإمام على وكيف أن رجال معاوية أغروه، وألحوا عليه حتى يكف عن مناصرته للإمام بعد أن قتل الإمام، لمدة خمس عشرة سنة حتى قبل منهم جارية بضة (روديسية) ليكف وقد كف عن مناصرة سيرة الإمام بل كف عن الحياة بعد أن دسوا له السم في عسل، كسابق فعلهم مع (الحسن).

ومع أن المرأة تقص عليه ذلك، لتعلمه بأنها من أنصار الحسين إلاّ أنها لا تعطيه شربة ماء، بل تغلق بابها لفترة. وهذا كله يجري وهو قابع أسفل جدار البيت كتلة حطام أضافت نفسها إلى كتلة الجدار الساكن طلباً لحماية تفتقدها إلى أن تخرج إليه بقدح من ماء. ولكن ابنها يشي به بعد أن آوته لابن زياد حاكم العراق الذي يقتله، ولا ينجز الواشي ما وعده به من مكافأة.

"العجوز: فلتنتظر حتى أعود ولا تخف مني وشاية

قد كان زوجي فارساً في جيش عمك يا بني

الله يرحمه فقد رزق الشهادة

بعد أن قتلوا الإمام

بنحو خمسة عشر عاماً

وخلالها كم حاولوا أن يفتنوه ويصرفوه عن البكاء على الإمام

لكنه رفض العروض جميعها

رفض المناصب والقطائع

حتى إذا بلغ المشيب ، وشبت مثله

أهدوه جارية .. وكانت في الحقيقة حلوة بيضاء غضه

كانت فتاة روديسية"

" وإذا به في ليل

قام بعد الفجر يدعوني ويبكي ثم يضحك وفجأة سقط الرجل

قد مات وا لهفي عليه

سمته .. دسوا السم ولكبدي عليه في العسل"[1]

الجانبية في المسرح :

في مسرحية : (مكبث) لشكسبير، نرى مكبث يعيش حالة الوهم بأن يصبح ملكاً بناء على نبوءة العجائز له، ويتجسد ذلك في الحديث الجانبي الذي يحدث به مكبث نفسه عندما ينتحي بعيداً عن زملائه القوّاد في جيش (الملك دنكن) ليراجع حديث العجائز في حالة السكون فالوهم بعد حديث العجائز يستيقظ في داخل (مكبث) ، ويحل محل الواقع، خاصة بعدما تحققت بعض رؤى المسخ له حين أتاه رسول الملك يعلنه بمنح الملك له لقب (كودر) و(جلاميس):

"مكبث: (جانبياً) حقيقتان تحققتا فكانتا توطئتين مشرقتين للفصل المتنامي حول الموضوع الملكي * شكراً أيها السيدان.

(جانباً) هذا الخطاب الخارق للطبيعة لا هو بالشر، ولا هو بالخير:

فأنا أمير كودر فإن يكن شراً، لماذا يمنحني عربوناً بالنجاح،

---

[1] نفسه ، ص ٧٧ وما بعدها.

* "الموضـوع الملكـي" إحالـة إلى ما أخبرته به العجائز من أنه سيكون ملكاً. وفي ترجمة خليل مطران: "نبوءتان تحققتا ، فكانتا فاتحتين سارتين لمأساة جعلت خاتمتها أريكة الملك" (الترجمة منشورة عن دار المعارف بمصر ١٩٧١) ص ٢٩.

فإن يكن خيراً، لماذا أراني مستسلماً لذلك الإيحاء الذي صورته
الراعية ينتصب لها شعري.وتجعل قلبي المستكن يقرع أضلاعي،
شذوذاً عن طبيعتي إن مواضع الخوف الراهنة لأخف وقعاً من
التخيلات المرعبة. وإن فكري الذي ليس القتل فيه إلاّ متخيلاً ليزلزل
كياني الموحد إنساناً حتى ليختنق الفعل في التكهن. وما من حقيقي إلاّ الذي
ليس بالحقيقي.

بانكوو : أنظر كيف وقف مشدوهاً زميلنا

مكبث : (جانباً) إن كان للحظ أن يجعلني ملكاً، فللحظ أن يتوجني. دونما حراك مني.

بانكوو : تأتيه ألقاب التكريم الجديدة كثيابنا الغريبة، فلا تلصق بهيكلها إلاّ بعون من الاستعمال

مكبث : (جانباً) مهما حدث فإن أعسر الأيام يخرقها الزمن والساعة.

بانكوو : أيها الكريم مكبث ، نحن في انتظار لطفكم"[1]

والحركة في مثل هذا الانتحاء الجانبي ساكنة أيضاً شأنها شأن المناجاة أوالمونولوج فما على الممثل إلاّ أن ينتحي زاوية من المكان مع وجود آخرين مفترض عدم سماعهم لقوله الذي يصرح به ليتزود بالقوة، فإن الجانبية تتناسب مع الشخصية العقلية كمكبث. وقد جرت العادة في كل نماذج الإخراج على أن يضع الممثل سيف يده اليمنى على جانب فمه من جهة اليسار، إذا كان يتجنب من على يساره من الشخصيات، مع كل ميل بسيط بجذعه من أعلى ناحية الفراغ بعيداً عمن يتجنبه، أو أن يحدث ذلك في عكس الاتجاه، وبيده الأخرى على الجانب الأيمن حسب موقع من يتجنبه. ومازالت هذه العادة قائمة. وهي كافية للدلالة الحركية على أن ما يقال هو نوع من السر الذي يسر به الممثل في موضوعه إلى الجمهور. فكأن حركة المونولوج هي أقرب إلى السكون، سكون فرد متفرد بالمشهد، وغالباً ما يركز المخرجون الضوء على الشخصية المناجية، بحيث يحصرونها في حيز زماني ومكاني، وفي حالة خاصة. وتلعب كل من الإرشادات والإيماءات دورها في خلق التعبيرات الحركية نيابة عن الجسم.

---

[1] شكسبير ، مكبث ، ترجمة : د. جبرا إبراهيم ، من المسرح العالمي ع ١٢٤، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة

وتنحو الحركة في الجانبية المنحى نفسه، كما في المونولوج، ولكن مع عدم تغير في التركيزات الضوئية إذ أن الشخصية متواجدة في تكوين بسيط مع شخصية أخرى، أو في تكوين مركب مع شخصية أو أكثر. وكل ما حدث هو أن الشخصية تنفصل جزئياً في إيقاع فكرها وفي إيقاع صوتها وفي إيقاع حركتها عن التكوين المركب الذي تكون عنصراً حاضراً فيه. ولكن حضورها عندما تتجنب يكون حضور المغيب للحظة قصيرة، مع اتصالها فكراً ووجوداً صوتياً وحركياً مع المكان والزمان. وعلى ذلك تكون التفاصيل الحركية في الحدود التي رسمناها يتتبع نماذج من أساليب الإخراج في حركة الممثل في حالة الجانبية – التحت سرا–.

الجانبية والضرورة المسرحية :

ونستخلص مما تقدم أن المونولوج باعتباره حديث النفس للنفس مع افتراض كونه حديثاً دون صوت، إذ هو مسموع من صاحبه فقط؛ هو أقرب إلى الطبيعة الحياتية من الجانبية. ففيه منطق حياتي. وهو لكونه مواكباً لحالة معاناة وألم وحزن تكون حركته التفصيلية بطيئة، وهو يطول أو يقصر حسب دوافع الشخصية وطول معاناتها أو قصرها مع مناسبة في الحدث للتعبير عن ذلك. على أن الجانبية أقصر بكثير من المونولوج ومن المناجاة وتكون خاطفة في الغالب وهي كذلك لأن الشخصية تسرق نفسها من الموقف الراهن ، ثم تعود. فكأنها تغيب وهي حاضرة. من هنا فالميزان الإيقاعي لحركة الجانبية يكون سريعاً نوعاً.

والجانبية ضرورة مسرحية كالمونولوج تماماً، إلاّ أنها أقرب إلى الطبيعة المسرحية. فهي تطابق المسرح دون أن تطابق الحياة، على اعتبار أنها.. الحديث السري للشخصية. وهو حديث قصير أو متقطع يقال في وجود شخصيات لا تسمع هذا الحديث السري الجانبي، وهو نوع من التعليق السري على ما هو علني، تحرص الشخصية المتجنبة على ألاّ تسمع حديثها شخصيات مشتركة معاً في المشهد أو شيئاً مما تقول لنفسها في السر. ولكنها تسر للجمهور بصوت مسموع. كما يحدث في مسرحية (بريخت) (القاعدة والاستثناء)[1]

[1] برتولت بريشت، القاعدة والاستثناء ، ترجمة : د. عبد الغفار مكاوي ، (المسرح) ع الثاني فبراير ١٩٦٤ القاهرة ، عن مسرح الحكيم .

حركة الجانبية في المسرح الملحمي:

ويوظف المسرح الملحمي الجانبية لتسهم في تعميق حالة الاغتراب بين بعض الشخصيات، وفي بعض الأحداث، حيث توضح حالات الإعمال العقلي لبعض الشخصيات:

"التاجر: (لنفسه) إذن فهو يفهم جيداً. ولم يكن يريد أن يفهم منذ لحظة.
لهذا يخاف على وظيفته"

الأجير: نعم يا سيدي

التاجر: نعم يا سيدي. إنه لا يجد شيئاً يرد به على غير هذا، ولكن كل نظرة من نظراته تحمل اللوم والتأنيب. ليس في هذا الوجود من هو أشد حمقاً من الأجراء. يمكنك أن تنام.

(الأجير يبتعد ويجلس في ركن منزو)

الحق أن مصيبته لا تؤلمني فماذا يضيره أن ينقص من أعضائه أو يزيد .. إن مثل هذا الوغد لا يدري إلاّ بعد .. ما الذي يدعوهم إلى الحرص على أشخاصهم. إنهم ناقصون بطبيعتهم"

"الإنسان الناجح وحده .. هو الذي يصمد للنضال)

(ينشد) كتب الموت على الضعيف كما كتب القتال على القوي.

(الأجير يقترب . التاجر يراه فيتوجس خوفاً)

التاجر: لقد سمعني ، قف . لا تبرح مكانك. ماذا تريد"

التاجر: (يرى الأجير وهو يرتب فراشه بعناية)

الأجير: المهم ألاّ يلاحظ شيئاً .. فليس من المناسب أن يقطع العشب بذراع واحدة.

التاجر: الأحمق من لا يحتاط لنفسه .. والثقة بالناس هي الحمق بعينه"

"التاجر: انصب الخيمة .. إن زمزميتك فارغة وكذلك زمزميتي (مخاطباً نفسه) فلأتوارى عنه .. إنه لو رأى عندي بقية ماء شرب لقتلني. فليس في دماغه بصيص من نور العقل. لو اقترب مني فسأطلق عليه الرصاص" (يخرج مسدسه ويضعه على ركبتيه)

الأجـير: مـن واجبي أن أعطيه الزمزمية التي سلمها لي الدليل في المحطة. فلو أنهم عثروا
علينا ووجـدوا معـي زمزمية مـلأى بالمـاء بينما هـو يكـاد يمـوت من العطش
لقدموني إلى المحكمة.

التاجر: ارم هذا الحجر من يدك

(الأجير لا يفهم ويمد يده بالزمزمية عندئذ يطلق التاجر عليه الرصاص)

لقد صح ما توقعت خذ أيها الوحش القذر"

والجانبـية أيضـاً تسـهم إسـهاماً كـبيراً في تحقـيق الغربة كما قلت بين طرفي الصراع حيث تعمـل كـل شخصية عقلها في التوقع بتكهن حركة الشخصية الأخرى المناوئة أو فعلها مع ترتيب فعل مناوئ لفعلها المتوقع.

والحـركة هـنا تكـون جزئية، تعتمد على الأطراف والوجه مع السكون الجزئي للجذع تلك الأطراف التي يحدد الفنان العالمي المثل الصامت (كلود كيبنز)[1]

دورها في صنع الضرورتين: الحياتية والمسرحية إذ يقول:

" إنـنا بهـذه الأطـراف ننشـئ صـلة مع البيئة، فمن خلالها نحن نسجل نسبتنا إلى العالم الخارجي، ونعرف بها أننا نمتلك حاسة لمس شيء ما من شخص ما".

وحـركة الـتاجر أو الأجير في حالة الحوار في مشهد الاغتراب ذي الهدف (التعليمي) هذا، عندما تكون جزئيه فهي لضرورتين تخصان كل منهما:

فأمـا الضـرورة الأولى : هي تسجيل نسبة كل منهما للعالم الخارجي، أي لجنس الكائنات الحية المتحركة الفاعلة وفق إرادة. وهذا يعني الكينونة الخاصة بكل منهما وأن يعني شكل هـذه الكيـنونة أو العلاقـة بـين الشكلين، في حين أن الضرورة الثانية: التي تؤكدها حركة الأطراف، تكمن في أنها تنشئ صلة مع البيئة.

ففي صحراء قاحلة جمعت بين تاجر مستثمر وبين أجير تحتم على كل منهما أن ينشـئ صـلة مـع الطبـيعة الحياتـية الـتي هم فيها. ينشئ صلة مع الشخصية الأخرى مع وجـود بعـد بيـنهما واغـتراب كـل منهما عن الآخر إنسانياً وطبقياً ومن ثم فكرياً وسلوكياً. وهـذه الغـربة موجـبة للقـيود السلوكية. فكل منهما يسلك بإزاء الآخر سلوكاً حذراً مدفوعاً بفكر مقيد (بحس طبقي عند الأجير) و(بوعي طبقي لدى التاجر).

---

[1] كلود كيبنز ، كتاب الميم ، نفسه ، ص ٢١.

وهـذا التقييد يحتم عند تجسيد العلاقة وطبيعتها حركياً أن تنتفي حركة النصف السـفلي مـن الجسـم في اتجـاه كـل مـنهما نحـو الآخـر إلاّ للضـرورة القصـوى - حياتياً لا مسـرحياً — مـع قصـر الحركة على الذراعين بالأيدي والرقبة، بالوجه بإمكاناته التعبيرية الفنية، لتحقيق التعامل الشكلي بينهما.

ولـما كانـت الجانبـية ذاتهـا قـيداً أو موقفاً حذراً يتخذه المتجنب من شخصية أو أكـثر لـلحظة أو لـلحظات حاسـمـة في زمـن مـتقطع مـن موقف درامي معين ، فقد ناسبت الجانبية هذا الموقف الدرامي تماماً وحققت الأثر التغريبي المهد للنتيجة التي سوف يصل إلـيها الحدث، وهي قتل التاجر للأجير الذي اتخذ منه موقفاً إنسانياً وهو هنا فاقد لمجرد الحـس الطـبقي، في مقـابل الوعـي الطبقي الحاد عند التاجر، الذي يعي الفرق أو الحدود العدائـية الفاصـلة بين الطبقة الرأسمالية –خاصة شريحة المستثمرين المغامرين– وبين طبقة الأجراء والمعدمين.

إذن فالـتوجه الحار مفتقد في مثل هذا الموقف التجنبي، ومن هنا اختزلت الحركة في إشارة أو إيمـاءة أو الـتفاتة أو جـزء مـن اسـتدارة بـالجذع مـع بـطء في الحركة عموماً مع ليونتها لتناسـب الحالـة العقلـية المسـيطرة عـلى الشخصـيات في المشـهد. فهـي في حالـة مراجعة حسـاباتها بشـكل ذهـني وسـرعة. في حالة هي محاولة لكشف نوايا الغير. ولأنه ليس من المعتاد أن يظل الجسم ساكناً باستمرار"[1]

فإن الجسم هنا يتحرك من خلال عدد من أعضائه. إذ يمكن لعضو واحد من أعضاء الجسم في ظـل ظرف معين، فيه تقييد أن يتحرك نيابة عن الجسم ككل، ويؤدي الأثر نفسه" إنه سهل في الحقيقة أن يحرك عضو معظم أعضاء الجسم"[2]

الجانبية توكيد لحالات التشخيص:

والجانبـية ألـزم في حالـة التشـخيص. فهـذا (إدجـار) في مسـرحية (الملـك لـير)[3] يشـخص حالـة مـن الجـنون ويطلـق علـيها اسمـاً هو (توما المسكين) كي يتخفى عن والده (دوق جلوسـتر) الـذي اعتقد خطأ أنه تآمر على قتله، وهو ولده الشرعي، في حين أن ولده

---

[1] نفسه.
[2] نفسه ، ص ٢٢.
[3] شكسبير ، الملك لير ، ت: إبراهيم رمزي ، الأهلية :الفجالة.

غير الشرعي (إدموند) الذي دس عنده لأخيه الشرعي (إدجار) هو المتآمر حقيقة على الوالد. ولكن (إدجار) بعد أن رأى والده وقد حلت به مغبة سوء ظنه وتقديره لابنه الشرعي، ففقد عينيه على يد دوق (كورنوال) الذي أصبح أميراً مالكاً لنصف مملكة (لير) هو وزوجه (جونوريل) ابنة لير الكبرى.

وإدجار يضطر مرغماً إلى الخروج عن حالة التشخيص، ويبطلها للحظة أو للحظات قصيرة متفرقة. إذ لا يستطيع مواصلة تمثيل دور (توما) حينما رأى أباه دامي العينين، فتصيبه الدهشة:

"جلوستر: أيها الفتى العاري

إدجار: توما المسكين مقرور (لنفسه) ضقت ذرعاً بهذا التنكر

جلوستر : ادن مني يا فتى

إدجار : (لنفسه) بيد أن التنكر واجب .

بورك في عينيك يا سيدي إنهما تدميان".

والحركة هنا مقيدة أشد ما يكون التقييد، إذ أننا بإزاء رجلين أحدهما مقيد الحركة لطبيعة جسمية (فقد العينين) والثاني مقيد الحركة لطبيعة شعورية إرادية. فهو وإن كان (توما) بالتشخيص كثير الحركة والاهتزاز الجسمي وعدم الثبات مع اللاتوقع الحركي تصنعاً إرادياً، فإنه وهو (إدجار) وقد اكتشف ما حل بأبيه مقيد الحركة فجائياً. ثم هو يوازن بين لحظة حركته وهو توما وحركته وهو إدجار ، أي يوازن بين حقيقته وبين إيهامه، فيستتبع ذلك تبايناً في الأداء الحركي التجسيدي والأداء الحركي التشخيصي.

الجانبية عنصر تخطيط الحدث:

إذا كان التناجي تعقيباً على حدث بوصفه رد فعل باطني لما حدث وكان نوعاً من إعلان الرفض أو الاعتراض على ما حدث. وإذا كان استيعاباً للحدث أو استهلاكاً لنتيجته، فإن الجانبية ليست كذلك على أية حال من الأحوال. فهي نوع من التخطيط المسبق للحدث. هي نوع من رسم الخطة في السر. ذلك الرسم الذي يتم في حذر دون أن يشترك فيه غير الشخص المخطط، كما هي الحال (مكبث) حين منح الملك ابنه ولاية العهد فوقف (مكبث) من ذلك الإعلان موقفاً داخلياً معارضاً ولكن في إيجابية إذ (تجنب الموقف والحاضرين وفكر ملياً في الحال):

"مكبث: (جانباً) أمير كمبرلاند. تلك عتبة على أن أكبو عليها أو أطفر فوقها
لأنها في طريقي"[1]

أو فيما يخاطب به (الرجل نفسه في مسرحية أريستوفانيس[2] ليحصل على كل مكسب ممكن من المكاسب التي سوف يكفلها النظام الاشتراكي الجديد الذي تقوده براكساجوره وزميلاتها من النساء. دون أن يسلم حاجياته لمخازن الدولة، كما فعل جاره (خريميس):

" الرجل: يجب أن أجد حيلة ، فآخذ معي ماله ساعة الوليمة
(يفكر) آه فكرة، فلأذهب للوليمة أولاً ..
(ويذهب مهرولاً)"

فهو يحدث نفسه بعد أن يذهب (خريميس) بحاجياته إلى مخازن الدولة، فيحاول (الرجل) أن يتظاهر بمساعدته حتى يستطيع المرور ليحصل على وجبة مجانية في الوليمة التي سوف تولها الدولة لكل مواطن يدفع بحاجياته إليها.

أو فيما يقوله (فرفور) لنفسه [3] أو (السيد) لنفسه:

"فرفور: واحد يألف الأدوار والتاني يختار تحب بقى تألف أنت واختار أنا ولا ألف أنا وتختار أنت.

السيد: (لنفسه) أما عبيط صحيح. طيب أنا أنقي أسهل شغلة بقى..
ألف أنت يا سيدي وأنا أختار.

فرفور: (لنفسه) أما عبيط صحيح. هو مش عارف إن اللي ح ألفه ما فيهش
خبرة ولا حاجة .. شوف بقى يا سيدي لا . ماتنفعشي دي.

دي زلة لسان. إحنا من هنا ورايح زي ما اتفقنا لا فيه سيد ولا فرفور خدت بالك بقى. إحنا لا ح نعمل زي المؤلفين ونسرح ونحلم ونخرف ولا كلام من ده. إحنا حا نبتدي على طول بالحقيقة . بالموجود".

[1] نفسه ، ص ٧٢.
[2] أريستوفانيس ، برلمان النساء ، ترجمة د. علي نور ، (المسرح) ع٣٢ ، ١٩٦٦م ، ص ١١٨.
[3] يوسف إدريس ، الفرافير ، سلسلة المسرحية ، عن مجلة المسرح . مسرح الحكيم .

وقد تكون الجانبية أيضاً حالة تخطيط يشترك فيها اثنان، كما هي الحال مع الأخوين (مالكولم، دونالبين) ولدي الملك (دنكن)[1] بعد رؤيتهما لأبيهما الملك قتيلاً في بيت مضيفه (مكبث):

"مالكولم : (جانباً لأخيه دونالبين)

لماذا تمسك اللسان ونحن أحق الجميع بهذه القضية

دونالبين : (جانباً لمالكولم) ما الذي نقوله هنا، حيث مصيرنا ، مخفياً في خرم مخرز قد ينطلق ويمسك بتلابيبنا. لنرحل. دموعنا لم تقطر بعد.

وكما هي الحال مع سليمان الحلبي وصديقه سعد في تدبر مواجهتما لـ(حداية) شيخ المنسر، وعصابته، الذين قطعوا الطريق على الفلاحين في الوقت الذي يدخل فيه سليمان وسعد وابنة حداية صديقة سليمان، فيشاهدوا ذلك.

"سعد : أخل سبيل أخي

حداية: ماذا عاد بك؟ جئت لنا بمصيبة يا بيت الأفاعي. إخص . أنزله.

سليمان: لن أذهب حتى تعيد ما سرقت.

سعد: أنت تنتفض يا سليمان. تكاد تموت. لا تؤخرني أكثر من ذلك. ستقتلنا كلينا. هيا.."

وكما هي الحال مع القاضي والوزير في (حلاق بغداد)[2]

" أبو الفضول: قوله حق تقتلني

زينة: لا تخف لتأخذ العدالة مجراها، ومولاي الخليفة يؤمنك..

الخليفة : عليك الأمان . تكلم

أبو الفضول: آه. آه . يـ .. يـ .. سـ (يدور في الغرفة) كيف السبيل إلى الخلاص منه بعد ذلك.

الخليفة سيقضي في دقيقة ويمشي من الذي سيحميني غداً. بعد غد العام القادم . أعيش حياتي وسيفه مسلط فوق عنقي..

---

[1] شكسبير ، مكبث ، نفسه ، ص ١٣.

[2] ألفـريد فـرج ، حلاق بغداد ، الأعمال الكاملة ، القاهرة .الهيئة المصرية العامة للكتاب . ص ١٥٨ وما بعدها.

الخليفة : ما هذا الذي تهذي به. خذ. (يرمي له منديله) إليك منديل الأمان. لا يؤذيك أحد وهو في كمك.. تكلم.

زينة : أمنك الخليفة يا أبا الفضول.

القاضي : (للوزير جانباً) لعله لا يقتل في كل يوم قتيلاً حتماً بالمنديل..

الوزير : (جانباً) الأمان لهذا المشاغب

أبو الفضول: لا تأخذ هذا المنديل مني ثانية .. أبداً.

الخليفة : لا آخذه منك أبداً

أبو الفضول: بربك. وحياة رأسك الغالية. وحق إيمانك بالله والعدل.. أعط كل رجل منن رعيتك منديلاً

الخليفة : أتعلم كم رجلاً في رعيتي

أبو الفضول: لكل رجل منديل

الخليفة : طلب عجيب (للوزير) أأنت تخيف رعيتي يا وزير. أم من. قدم الشاهد يا حلاق

أبو الفضول: (يجرجر الخرج تحت قدمي الخليفة بجهد جهيد) هذا هو..

الوزير: مولاي. ألتمس أن تسمع لي.

الخليفة : (جانباً) ما خطبك. (يولي أذنه للوزير).

الشبندر (جانباً للقاضي) القتيل يشهد. مهزلة"

وكما هي حالة (سميرة) وزوجها (حمدي) في مسرحية الحكيم (الطعام لكل فم)[1]

"السيدة: كيلو اللحم بنصف مليم

الشاب: وقيسي على ذلك بقية المأكولات والحاجيات.

سميرة: (همساً لزوجها) سامع يا حمدي. كيلو اللحم بنصف مليم

حمدي : (همساً لزوجته) ولد نابغة صحيح"

والشيء نفسه نجده في مسرحيته (يا طالع الشجرة)[2]

"الزوج: (للمحقق) أسمعت. ها هو ذا يكررها.

---

[1] توفيق الحكيم ، الطعام لكل فم، القاهرة ، الآداب ، بالجماميز ، ص ٤٠.

[2] توفيق الحكيم ، يا طالع الشجرة ، الآداب ، بالجماميز ، ص ١٠٤.

الدرويش : فلسفة العصر موجودة فيك.. وفلسفة الشجرة موجودة فيها"

وهـذا نـوع من الجانبية يتطلب عند الحركة نوعاً من التكوين الذي يظهر الاتفاق الظاهـر بين الشخصيتين المتكلمتين في عزلة بعيداً عن الشخصية ا{لأخرى في المشهد —عن قصد—.

وقـد ظهـر لـي أن هـذا الـنوع مـن الجانبـية يكـثر في المسـرح المصري، خاصة في الأعمال المسرحية الملهاوية.

الجانبية في الكوميديا وارتباطها بمواقف عقلانية :

قلـت مـن قـبل إن الجانبـية مرتـبطة بـالعقل عـلى عكـس المونولـوج الذي ارتبط بالعاطفة والحالة الانفعالية العالية لدى شخصية ذات طبيعة انفعالية عاطفية.

ولمـا كانـت الكومـيديا مرتـبطة بـالمواقف العقلـية أكـثر مـن ارتـباطها بـالمواقف العاطفـية، فقـد أصـبح ممكـناً تفسـير ارتـباط كومـيديات أريستوفانيس، بألوان من الحوار الجانبي كما في (برلمان النساء)، كما أوضحت من قبل، وكما في مسرحيته (السلام) وكذلك (كوميديات ألفريد فرج) ومسرحيات بريشت التعليمية والملحمية وارتباطها بالجانبية.

ولمـا كانـت المواقـف الانفعالـية العاطفـية في التراجـيديا، أكـثر غلـبة من المواقف العقلـية لذلك وجدنا الجانبية في مواقف قليلة في التراجيديا وقد كثرت في الكوميديا خاصة إذا كان المؤلف عميق الفكر.

فعـند أريسـتوفانيس: (السلام) استخدمت الجانبية في ثمانية مواقف درامية [١] وعند ألفريد فرج استخدمت الجانبية في كوميدياته :

(عسكر وحرامية)[٢] في سبعة وعشرين موقفاً درامياً.

(علي جناح التبريزي) [٣] في اثنين وثلاثين موقفاً درامياً.

(حلاق بغداد) [٤] في سبعة وأربعين موقفاً درامياً.

---

[١] أريستوفانيس، السلام ، ترجمة : حلمي عبد الواحد خضرة. الألف كتاب ، القاهرة، نهضة مصر ، ومواضع الجانبية فيها : في الصفحات : ١٩-٢٤-٢٥-٣١-٥٠-٥٣-٥٤-٧٧.

[٢] مواضع الجانبية في (عسكر وحرامية) في الصفحات: (١٥،٢٤، ٢٥، ٣٣، ٣٧، ٤٠، ٤١ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٦٢، ٦٣ ، ٦٨، ٧١، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٨٢ ، ٨٣ ، ٩١، ٩٩، ١١٥ ، ١١٩، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٣٠ ، ١٣).

[٣] مواضع الجانبية في (علي جناح التبريزي) في الصفحات : (٩:١٤، ٣٨: ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ : ٤٩ ، ٦١ : ٦٥، ٨٦ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٨ : ١١١).

[٤] مواضـــع الجانبـية في حلاق بغداد : في الصفحات : (١٨ ، ٣٣ ، ٤٦ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٥ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ١٠٤ ، ١١٠ ، ١١٤ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦٥).

في حين أن الجانبية لم تستخدم في مسرحيته الدرامية (جواز على ورقة طلاق) سوى مرة واحدة.

"مراد : أنت اللي بترميني

زينب : ما أقدرش أرميك يا حبيبتي (ترتمي في حضنه ودموعها تنهمر)
ارحم نفسك . ارحمني

صفية هانم : (جانباً) مسكينة يا بنتي . مافيش فايدة. ربنا معاك.

وهي تؤدي في حالة من السكون الجسمي مع حركة جزئية تعويضية بلفتة من الأيدي إشارة أو من الرأس إيماءة أو من الوجه تعبيراً درامياً مع ارتباط الشخصية، كتلة ضمن تكوين تنفصل جزئياً، في حالة التجنب، تلك، ثم تعود إلى ارتباطها العضوي بعد انتهاء تجنبها للشخصيات المشاركة لها في صنع الموقف الدرامي حضوراً.

هذا ويحاول بعض الباحثين الغربيين نفي لجوء "شكسبير" لها ويردّون ورودها كثيراً في مسرحه إلى الإضافات ومواضع الحذف التي أجراها بعض المثلين والمتناولين لأعماله، بعد موته ، ولكن الصور الشعرية التي تغلغلت في كل مسرحية من مسرحياته بما يناسب الشخصية تكذب دعاوى هؤلاء الباحثين وتؤكد أن ما يزعمون نحله من مواقف الجانبية على مسرح هذا الشاعر العملاق ليس إلاّ محض افتراء ، أو عدم دقة.

حركة الراوي :

والراوي ، شخصية نمطية ابتداعها الأدب العربي، أو تميز بها الأدب القديم ، ثم ظهر ظهوراً كبيراً في روايات المسرح العربي الحديث. وعند أكثر كتابنا العرب مثل: (محمود دياب في ليالي الحصاد، يوسف إدريس فيالفرافير وألفريد فرج في غالبية مسرحياته، وغيرهم. إلى جانب سعد الله ونوس ووليد خلاصي — سوريا . ويوسف العاني وقاسم محمد — العراق. وعز الدين المدني — تونس. وغيرهم.

ولما كانت حركة الراوي مقيدة ، كما هي الحال في المونولوج والجانبية والكورس، مع خطورة كون وضعه في بدايات الفصول في المسرحية فإن لحركة الراوي طبيعة خاصة تختلف من مخرج إلى آخر، ويدخل الخيال وعناصر الحرفية فيها دفعاً للملل عند الجمهور لذلك كله فقد فضلت إرجاء الحديث عن حركة (الراوي) إلى الباب الأخير الذي عقدته عن اختلاف الإيقاع فى فن المثلوفى فن المخرج ما بين التصوير الدرامي والتفسير المسرحي عند التنفيذ والتجسيد على خشبة المسرح.

الباب الرابع
الإيقاع والشخصية

الفصل الأول : الإيقاع والشخصية فى الملهاة

الفصل الثاني : الإيقاع والشخصية فى المأساة



الفصل الأول

الإيقاع والشخصية في الملهاة

الكلام عن الشخصية كلام عن كفالة تعبيرها الذاتي ، عن نفسها في موقف درامي تكون فيه مع آخرين أو مع نفسها في حالة من الصراع ، وبغير ذلك تكون أمام نمط من الأنماط .

وحيث تكون الشخصية نمطا من الأنماط فان ذاتية التعبير تعد مفقودة ، لأن النمط يعبر عمن يرمز إليه ، فردا كان أم طبقة ، حينئذ يعبر عن ذاتية طبقته أو عن الكل الذي هو فرع منه ليمثله فى مواجهة نمط كل نمطي آخر:

من هنا فإن الأبعاد الذاتية للشخصية تكون غير مطلوبة بل على العكس من ذلك يكون المطلوب للشخصية النمطية الأبعاد الذاتية للطبقة من حيث هى؛ أو للجماعة التى قد خرج من بينها نمطه خالصا ، وليس فردا له ذاتيته.

والشخصية فى الملهاة غيرها فى المأساة ، فالأولى هي الموصوفة بالنمطية لأننا نتعاطف مع الشخصية القادرة على التأثير فينا بتعبيرها الذاتي عن نفسها .

وقد نتفاعل معها فنرفضها ، عندما تكون الشخصية شريرة ، أو تأخذنا بها الشفقة ولكننا لا نتعاطف ولا نستثار من شخصية كوميدية ، ذلك لأنها مجرد نمط ـ غالبا ـ والانسان لا يستثيره نمطه وأنما يضحكه لأن النمط يفتقر الى القدرة الخلاقة على التكيف انسانيا .

لأنه محاولة توقف عن السير فى طريق الكمال الانسانى ، والشخصية فى توقفها تكشف لنا عن عدم قدرتها على التناسب مع المحيط الاجتماعى ، فكرا أو معايشة ، وهذال التوقف عن المسايرة الاجتماعية أو المسايرة التعبيرية الذاتية أو الفكرية أو القيمية قد تكون نتيجة من المجتمع المحيط نفسه ، وليس من الشخصية فى حالة عدم اكتمال الشرط الموضوعى ـ وعى المجتمع المنظم بحاجته الى تغيير نفسه ـ مع اكتمال ... الشرط الذاتى ـ وعى الشخصية بحاجتها الى تغيير مجتمعها المحيط وتملكها لأداة ذلك التغيير مع عدم تملك مجتمعها لتنلك الأداة [1].

---

[1] أنظر : كارل ماركس ـــ الثامن عشر من برومير ـــ ط دار التقدم موسكو ص ٥٤ .

وترتب على عدم قدرة الشخصية على رفض حالة التوقف تلك حط من مقامها أو عدم تناسبها مع ذلك المجتمع أو آلية فى سلوكها أو فى فكرها بما لا يتلاءم مع الواقع المعاش.

ويرى برجسون أن الشخصية الكوميدية تبدو أشبه " بالشئ " منها بالشخص ، حيث ترى وهى تدفع هنا وهناك ، أو تضرب ، أو يلقى بها فى الهواء ، أو تتدحرج كالكرة وهذا بدوره يساعد على تعليل عدم تعاطف المشاهد معها .

فكيف يمكننا أن نشعر بالاهتمام نحو " شئ " وهى لذلك تعانى نقصا ، كما رأها " أرسطو " دون فساد طبيعتها الكاملة [1].

والشخصية فى الكوميديا بهذا الشكل الذى قدمت له ، لا تكتسب صفتها الا اذا كانت نمطية ، فى مقابل أفراد أو جماعة لها القدرة على التعبير الذاتى فى التراجيديا .

واذ نقول نمطية فاننا نعنى جماعة يرمز اليها بشخصية واحدة أو أكثر ، لأن النمط كما قلت يكون تعبيرا أو واجهة لطبقة أو لجماعة أو لرأى جماعى معارض لرأى جماعى أخر ، كما فى مسرحية (برلمان النساء) حيث نجد شخصية (خريميس) نمطا يعبر عن الرأى الذى يحترم القانون فى المجتمع الأثينى ، جريا وراء المبدأ الذى رسخه (سقراط) الذى سهل له أعداؤه امكان هروبه من سجنه بعد أن حكموا عليه بالموت ، فرفض عرضهم احتراما للقانون ، حتى ولو كان هذا القانون ضد مصالحهم .

من هنا يحترم خريميس ـ عملا بمبدأ سقراط ـ قانون المدينة الخاص بتأميم الدولة لمتلكات رعاياها .

فى حين أننا نجد شخصية (الرجل) فى المسرحية ذاتها نمطا معارضا (لخريميس) على طوال الخط ، فهو يرى أن القانوزن موضوع لكى يخرق، لأن القوانين سريعة االتغير ، من هنا فهو يمتنع عن تسليم ممتلكاته للدولة ، بعدم تنفيذه لقانون التأميم ؟، الذى أبتدعه حكام " أثينا " ـ النساء ـ.

وهو لأنه يسلك مسلكا شاذا بالقياس الى المجتمع فى غالبه ، الذى ارتضى الحكم النسائى الجديد بقوانينه التأميمية فانه يعقب على رأيه بفكاهة ، حيث يلفت جاره (

---

[1] برجسون : فلسفة الضحك . ترجمة د/. سامى عبد الله عبد الحافظ ، دمشق ، دار اليقظة ١٩٦٤ ، فلسفة .

خريميس) الى هيئة الالهة التى تجسدها تماثيلها فى كل مكان ، اذا تقف وهى تمد يدها مفتوحة الكف لأعلى ، دليلا على أنها محتاجة دوما .

ويتحدى الرجل جاره (خريميس) أن يمر فى أى وقت ، فيجدها على غير االهيئة التى هى عليها فى وضع دوما استجداء للمارة .

وهذه الفكاهة خصيصة دالة تماما على أن شخصيات الكوميديا تقوم مقام مجموعتين من الناس فى مجتمع ما أو مقام رأيين أو فكرتين ، كما مثلت لها ، يقول " الأرديس نيكول " : " واخصب أنواع الضحك ما يكون مصدره عقلية جماعية " [1] .

وقول " نيكول " عقلية " يعنى أن الضحك مرتبط بالعقل " وليس بالعاطفة وربما أكد " الفريد فرج " المعنى ذاته :

" العاطفية ألد أعداء الضحك فلكى يحدث تأثير الضحك يجب أن يتوقف القلب عن الشعور برهة "[2].

ومن قبل ذلك بزمان قال برجسون أيضا " أنه لا مجال للتعاطف فى تقدير الكوميديا "[3] .

على ذلك فان للشخصية الملهاوية مكوناتها التى تختلف اختلافا جوهريا عن مكونات الشخصية المأساوية .

مكونات الشخصية الملهاوية :

يعد من نافلة القول أن الشخصية الملهاوية ، لابد وأن تضحكنا . ولكى افعل ذلك ، لابد وأن ينطوى داخلها على عناصر نقيضة لما يوجد خارجها فى المجتمع أو فى المحيط ـ مثل ذلك أن تكون لها :

ـ خفة دم فى مقابل عكس ذلك فى الوسط المحيط .

ـ حركة متدفقة ظاهريا فى مقابل جمود أو سكون اجتماعى .

ـ ادعاء لفظى أو هيئي أو حركى دون تأهيل فكرى أو ذاتى أو دون مقابل مادى عملى متواز مع ذلك الادعاء .

---

[1] الأرديسنيكول : علم المسرحية ، درينى خشبة "(القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٨ ــ الفصل الثانى بعنوان " روح الملهاة" .

[2] ألفريدفرج : دليل المتفرج الزكى الى المسرح ــ الهلال ص ٤٩ .

[3] برجسون ، فلسفة الضحك ــ دار اليقظة . " دمشق ١٩٦٤ ــ الفصل الاول (فن الضحك عامة) .

- آلية ذاتية فى اللفظ أو فى الحركة أو فى الفكر أو فيها جميعا فى مقابل بشرية اجتماعية .

- سوء فهم فى مقابل العكس .

- أن تكون طرفا فى قضية مغلوطة .

ومثل هذه العناصر ماثلة مثولا تاما فى الكوميديات المصرية ، فهذا أبو الفضل فى مسرحية (حلاق بغداد)[1] يتميز بخفة الدم والفكاهة :

" أبو الفضل :(يدخل ويحط خلف الباب بقحة كبيرة جدا ، ويتنهد فى عمق)

أين أنت يا ست / دوختينى .

(متوسط العمر نحيف قصير . أنفه متدلى بشكل ملحوظ . عيناه تنتقلان فى فضول غريزى من حوله) .

شفيقة : لا بأس .. الحمد لله ، نسيتك

أبو الفضل : لا بأس .. لا بأس ، أم العروسة

يوسف : بدأنا

شفيقة . : لا عروسة ولا حاجة . ليس فى هذا البيت عروسة ولا عرس ولا حاجة لا تتكلم كثيرا

أدخل البقجة وأنت ساكن . خلك أنت يا سيدى

أبو الفضل : الله . ماذا فعلت لك لتهجمى على هكذا (دخت وراءك . درت أطرق أبواب البيوت ،

وأسأل كل من صادفنى فى الطريق

(يدخل البقحة ويتلفت حواليه)

يوسف : قلت لك

شفيقة : يخيبك راجل . عم كنت تسأل

أبو الفضل : أسأل عن العرس ، الله ، غريبة

شفيقة : ليس هنا عرس يا ضلالى . ألم أقل لك

يوسف : ماذا قالوا لك . أرشدوك عن بيتى ، هه .

---

[1] الفريد فرج . الأعمال الكاملة . دار النهضة مصر .

أبـو الفضـل : الله . الحكاية ايه . (صارخا) يا ست ، ألم نرسل اليك مائة مرة أن تثقلى خطوتك .

البقجة ثقيلة جدا .

شفيقة : أنقل أو لا أنقل .. ليس هنا عرس ولا حاجة . ما شأنك أنت

أبـو الفضـل : الله . تريدين أن اهونى من حقى . لابد كمن مضاعفة الأجر. هنا عرس أقسـم بـالله تلاتا أن هنا عرسا . أنا ولد صغير تضحكين على . عيب

.

يوسف : أنظرى بعينيك . أسمعى بأذنيك

شـفيقة : خلك أنت .. دعه لى . لا عرس ولا حاجة . كلها ملابس قديمة . خذ . (تدفع اليه بدراهم من صدرها)

أبـو الفضـل : والله لا أخـذ الا دينارا .. وفوقه الحلوان . هذا عرس أميرة. سراويل فتاة بكـر . حـناء وأدهـان . عطـور وقمصـان مزكرشـة وخرق نظيفة . فطائر وقرص . الله . أنا مغفل .

يوسف : أنا المغفل

شفيقة : فتشت البقجة يا لئيم

أبـو الفضـل : أهـيه . دخلـت وأنا دائر على كل البيوت لأجد من يستدل عليها ، وتجمعت حول الصبية

يوسف : وفرجتهم الملابس .

أبـو الفضـل : صـنعت أكـبر ضـجيج ممكـن لأوقـظ أصـحابها مكـن سـباتهم. أعمل ايه

شفيقة : يا حرامى يا مجرم

أبو الفضل : لا لا لا . لا تقولى حرامى ، لم أسرق منك شيئا ، اه .

يوسـف : وكـل رجـل وغـلام تحسس الملابس ، ورأى صنفه وتساءل عن ثمنها . والذى أعجبته والذى أغرق يديه فى الحرير وأطلق لخياله العنان .

أبو الفضل : أعمى ايه . الناس تحب أن ترى بعيونها ..

يوسف : يا حضيض الابتذال .

شفيقة : يا خرابى أكنت تبيعها .

يوسف : فلتشنق جزاء وفاقا على ما دنست وما هتكت .

أبـو الفضـل : الله . سيتهرب من دفع حقى . (صارخا) هذا عرس أميرة . والله لا أخذ أقل من دينار

يوسـف : أنـا قلت لـك تحضـرى بقجـة . وأشـياءها لـتزنها الـناس فـى كفوفها وتلوث طهرها .

أبو الفضل : ما الخبر . اليوم الجمعة والناس متوضئة . ما الذى يلوث الملابس "

فخفـة دم " ابـى الفضـل ـ الحلاق " قائمة فى مقابل ثقل دم " يوسف " وصرامته اللفظـية والسـلوكية فـى المشهد، وسكون حركته الظاهرية فى مقابل تدفق حركة الحلاق ـ ابـى الفضل ظاهريا . والية ابى الفضل الذاتية فى اللفظ وفقى الحركة وفى الفكر فى مقابل بشرية " يوسف " واجتماعيته :

" أم العروسـة " " أسـأل عـن العرس " " هنا عرس . أقسم بالله ثلاثا أن هنا عرسا " " والله لا أخـذ الا ديـنارا وفوقـه الحلـوان . هـذا عرس أميرة " " هذا عرس أميرة والله " فالـتكرار فـى اللفـظ وفـى الفكـر أو المعنى يثبت الية اللفظ والفكر عنده ، بمعنى أن الألية تخص أبا الفضل .

وأبـو الفضـل يحـركه تفكـيره فـى الجزاء . جزاء حمله (بقجة) لا أكثر ولا أقل . وكل فعلـه قـولا وحـركة وتعـبيرا ، يستهدف " الدينار" فى حين أن ما يحرك (يوسف) أبن شـهبندر الـتجار هـى عاطفـته نحـو حبيبـته (ياسميـنة) بنت قاضى بغداد . فهو مندفع بعاطفته نحو هدفه ، وهو الموت أنتحارا مع حبيبته :

" يوسف : أضنانا الشوق وطول السهر ، فاتفق رأينا على أنه لا حياة لنا فى هذا العالم العشـاق يموتـون جـيلا بعد جيل فى مثل هذه القصة ، لا تنفعهم دموع الصبايا أو حوقلة المتخلفين ، لقد قررنا أن نموت معا .

أعـددت السـم الـزعاف فـى الشـربات السكر هنا (مشيرا للابريق فوق الصينية) واليوم هو الميعاد ، وكل شئ جاهز[1]

---

[1] حلاق بغداد ص ١٣ .

ويتحقق للموقف الكوميدى سوء الفهم ، حينما يظن (أبو الفضل الحلاق) مأتم عرس، فى حين أنه كان مأتم موت .

ويكون الحلاق أيضا طرفا فى قضية مغلوطة ، بظنة أن فى الأمر عرسا، فى حين كانت الكارثة وشيكة الوقوع .

وتظهر آليته الحركية فى أندفاعه ليتجرع كوب الشراب :

أبـو الفضـل : ثرثـرة . ثرثـرة مـن . لقـد فـرهدنى الجـو . الحـق علي . أسقنى كوب شربات يا ست (يهم بالأبريق)

يوسف : (يختطف الآبريق) دع الابريق (لنفسه) والله أنت أحق به.

شفيقة : الزم حدك يا خطاف . ليس هذا شربات .

أبو الفضل : ليس شربات يبدو عليه ...[1]

" فالشراب " بـه سم ، وآلية الحلاق ناتجة عن فضوله أولا وهو سبب ذاتى، ومن العادة، حيث يقدم فى الشرق العربى " الشربات " مشروبات فى المناسبات .. السعيدة ، وهو سبب موضوعى ، يخص مجتمعه .

فالفضول والعادة الاجتماعية دافعا للآالية الحركية ـ هنا ـ .

ومن تحقق مكونات الشخصية الملهاوية لشخصية (ابى الفضول) بالشكل الذى عرضت له ؛ تنكشف لنا الشخصية ؛ بقدرتها على اضحاكنا ؛ لأن مكوناتها مناقصة لما حولها اجتماعيا (فى الحدث) :

" أبـو الفضـل: (وهـو لا يحـول نظـره عن الابريق) آه به شئ .. (لشفيقة) والله ينفعنا نحن الاثنين فى خلوة .

شفيقة : (تضربه على صدره) خذ دراهمك وأنصرف .

" يوسف : ينصـرف . كـيف دخلـت ذهنك هذه الفكرة الشريرة . تعال هنا أقترب منى .

أبو الفضل : (مسرورا) سيكافئنى على أمانتى .

شفيقة : خذ دراهمك وأنصرف أحسن لك .

أبو الفضل : لا تقطعى رزقى يا ست .. الله .

---

[1] المصدر ذاته ص ٣٣ .

يوسف : أنت متأكد ان هنا عرس .

أبو الفضل : ألا متأكد .

شفيقة : يخيبك رجل .

يوسف : ألك رفاق فى السوق تخلفهم عندما تعود .. كم حملا شلت وكم أجرا أخذت . فى البيت الفلانى . زبونتى تاهت وكان فى بقجتها كذا وكيت هه .

أبو الفضل : (حذرا) نحن نتحدث بالطبع) .

شفيقة : يخيبك لا تتحدث .. لا تتحدث .

يوسف : وكل غريبة صادفتها .. وكل حادث وقع لك .. ما الذى استرعى انتباهك هنا فى بيتى .

أبو الفضل : (لا يزال حذرا) انتباهى .

شفيقة : لا تتكلم . لا تجب .

أبو الفضل : أنتظرى يا ست .. السيد يحدثنى . لا تقطعى رزقى . الذى أثار انتباهى أن البيت ليس فيه زينات ولا شيل وحط . البيت نظيف ، نعم .. ولكن فى ةالأمرشئ..

يوسف : أتستطيع أن تخمن هذا الشئ .

شفيقة : لا تخمن . لا تخمن .

أبو الفضل : الله . أنتظرى يا ست أمال .. أخمن .. اه (يدور بعينيه حائرا ومفكرا) أنت فى مأزق يا سيدى .

يوسف : من أى نوع .

أبو الفضل : زواج سرى .

يوسف : (هائجا) أرأيت .. لن تخرج من هنا حيا .

ويتمكن " يوسف " منه ويحبسه فى صندوق بدلا من قتله نزولا على اقتراح شفيقة وصيفة " ياسمينة " ويبعث شفيقة لتحضر سيدتها " ياسمينة " بعد حبس ذلك الفضولى :

" يوسف : (فاتحا الصندوق دافعا الحمال داخله) وأنت .. غادرى بيتى فورا .

أصحبى سيدتك الى هنا ولا تخطئى ، أياك أن تخطئى

(الحمال يدخل الصندوق مستعلما) .

شفيقة : أرسل لك حلاق يا يوسف .

أبو االفضل: (يطل برأسه لحظة سماعه كلمة حلاق) يلزمك حلاق يا سيدى .

يوسف : أدخل

أبوالفضل : أنا حلاق يا سيدى .

يوسف : لا أريد أدخل .

أبو الفضل : لا يصح أن تلقى حبيبتك وذقنك خضراء خشنة [1]

فهذه الشخصية النمطية لابد وأن تضحك مشاهدها وسامعها ، لان مكوناتها مناقضة لمحيطها الاجتماعى ولظرفها .

ونحن لن نكف عن الضحك حتى مع رؤيتنا لها والخطر يحيط بها من كل جانب . فمع محاولات يوسف التهديدية بقتل الحلاق فاننا لا نتوتر ولو للحظة واحدة ، كما يحدث فى المأساة ، ذلك لأن أبا الفضول كشخصية نمطية فاقدة لمعقولية التصرف الطبيعى لمنطقيته السببية فسلوكها أقرب الى التلقائية أو الآلية ، شأنها شأن كل شخصية كوميدية. من هنا تفككت وحدة الفعل ، وتراخت عقدة السلوك عندها . يقول جيروم ستولنيز :

" ولما كانت الكوميديا تفتقد الى التوتر البنائى والوحدة التى تتسم بها التراجيديا ، فان " الذروة " فيها كثيرا ما تكون متكلفة ، فهى " نهاية سعيدة " عشوائية تماما ، أو انطلاقة أشد أو أكثر صخبا من كل ما وقع فى المسرحية من قبل . فافتقار العقدة الكوميدية الى التحدد يحول بيننا وبين الاستقرار والسقوط .

ولأن الأمر كذلك فانه يمكننى القول إن ايقاع الشخصية الكوميدية لا يمكن الا أن يكون متذبذبا ، لأن الايقاع تحقيق نظام للحركة فى حيز من الزمان أو فى حيز من المكان أو فيهما معا .

ولما كانت الشخصية الكوميدية تتسم فى مواقفها بعدمية .. توحد فعلها لعدمية وجود منطق ثابت يحكم سلوكها .

---

[1] حلاق بغداد . ص ٣٧ .

الأمر الذى يظهر فى شكل السلوك من تكلف النتائج وعشوائية نهايات المواقف أو عدمية منطقية شكل وقوعها . وكانت كل حالة من هذه الحالات والمسالك تجرى وفق نظام خاص بها ومحكوم بظروفها ، لذلك تعددت أنظمة فعلها قولا وحركة سلوكية ظاهرة المبالغة . من هنا يتعدد ايقاع الشخصية الواحدة تعددا ملحوظا ، بمعنى أن شكل حركتها المكانية والزمانية يتنوع ويتناقض ، ولا يتفق فى أنظمته الا قليلا . وكلما كثرت الأنظمة انعدمت الوحدة .

ولما كانت الوحدة سمة العمل الفنى الرئيسية فان كتاب الملهاة يتعسفون فى جميع تلك الأنظمة المتباينة والمتعددة . من هنا ظهرت خواتيم المواقف متوجه بالتكلف .

ولقد تعددت الملهاة وتشبعت فروعها حتى أن الارديس نيكول قد عد منها عشرين نوعا[1] :

الملهاة المرتجلة – الملهاة الإلهية – الملهاة الأخلاقية – الملهاة السلوكية – الملهاة الفكاهية – ملهاة الانماط – ملهاة الدسيسة – الملهاة العاطفية الرومنسية – ملهاة التنذر – ملهاة التنكيت – الملهاة الخيالية – الملهاة الذهنية – الملهاة المهذبة – الملهاة الاجتماعية – الملهاة ذات العواطف – ملهاة المواقف – الملهاة المفجعة – ملهاة تافهة رخيصة (مسخرة) – ملهاة الأخطاء .

ويرى أن الملهاة " مسرحية لا بطل لها ، والمرح ينشأ فيها من الصلات القائمة بين عدد من الشخصيات واذا نحن حللنا هذه الشخصيات وجدنا أن من عادة الكاتب المسرحى أن يحاول جاهدا تحقيق أثر من أثرين يعتمدان كلاهما على الفكرة الواحدة . انه يحاول ادخال عدد كبير من أفراد نوع معين أو طبقة خاصة من الناس ؛ أو يحاول الايحاء الى المتفرجين بأن شخصا معينا من أشخاص المسرحية هو رمز لطبقة من الناس أن المفروض فى الملهاة أنها لا تعالج الأفراد منفصلين بعضهم عن بعض "

ومن البداهة والأمر قد تفرع بنا ـ فيما حصره نيكول ـ الى عشرين نوعا من الملهاة أن نفكر فيما يقرب من عشرين شخصية تمثلا لكل لون منها .. وسوف لا تحاول ذلك ، لسبب بسيط مقنع لنا وهو ماثل فى لب قول برجسون، أن الملهاة تتناول ... الأنماط والطبقات على الدوام .

---

[1] نيكول، ذاته ص . ٢٧ ـــ وبعدها .

مـن هنا فقد حصرت هذا الفصل فى اربع مسائل ، وجدتها كافية للوفاء بموضوعه عن علاقة الايقاع بالشخصية الكوميدية :

المسألة الأولى : الشخصية الملهاوية بين المحلية والعالمية .

المسألة الثانية : الشخصية الملهاوية فى موقف مأساوى .

المسألة الثالثة : الشواذ فى الملهاة المصرية .

المسألة الرابعة : الشخصية الوسطية فى الملهاة المصرية .

المسألة الأولى :

الشخصية الملهاوية بين المحلية والعالمية

تقـترب الفكـرة المحلـية مـن العالمية على قدر تباعدهما ، حينما تتضمن موقفا انسـانيا يمـس وجدان الانسان فى أى مكان وزمان ، ذلك لأن هناك أشياء مشتركة تجدها هـنا وتجدهـا هـناك ، برغم تباعد الأمكنة والأزمنة فالغيرة أو الحب أو الثأر أو الفضول أو الاحتيال أو استشفاف عالم ما وراء الطبيعة كلها أفكار عالمية ومحلية فى أن واحد معا .

ولـئن اسـتظهرت شخصـية ما قيمة أو فكرة من تلك الأفكار المتماثلة أو المتناظرة لدى الشـعوب ؛ فلقـد أظهرت نفسها بمظهر العالمية . فشخصية " عطيل " " تستظهر الغيرة " والغـيرة قـيمة انسـانية ، بمعـنى أن كـل انسـان فـى أى مكـان أو زمـان له حـالات ان اكتملت شروطها الموضوعية ظهرت الشخصية بمظهر الغيرة .

غـير أن ذلـك مخـتلف فـى هيـئة ظهوره تبعا لذاتية الشخصية . " فعطيل " بالطبع مخـتلف تمامـا عن غيره من حيث تأثير الغيرة عليه ودرجة تمكنها منه. فتظهر لنا غيرته شـيئا فـريدا ، غـيرة (عطيلـية) . فعالـية عطيل جزء منها مرجعه الى عالمية القيمة التى تملكـت " عطـيل " . فـالغيرة عـند كـل واحد من البشر . هى جزء من الطبيعة البشرية ، والجـزء الاخـر راجـع الى تفـاعل " عطـيل " نفسـه ذاتـيا مع تلك القيمة ، بحيث صبغها بصـبغته وأعطاهـا لونـه . وعـلى هذا فالنظام الذى يحقق لقيمة الغيرة حركتها أو فعاليتها كعنصـر دال عـلى بشريتها ـ تخص البشر ـ موجود فى داخل المشاهد فى أى مكان وزمان ورؤيتنا لعطيل مصطبغا بصبغة الغيرة ، انما هى من الامتزاج بين نظامين متماثلين :

نظـام تحقق الغيرة فى داخلنا بوصفنا مشاهدين ونظام تحقيق الغيرة فى داخل " عطيل " وان اخـتلفا تـبعا لخصوصية النظام عند كل مشاهد لعطيل ، عن نظام .. تحققها عند (

عطيل) نفسه . من هنا تلتحق محلية (عطيل) صاحب الغيرة العطيلية بعالمية الانسان صاحب الغيرة الانسانية . ويلتحم ايقاع الفكرة الذاتى الخاص بعطيل مع مظاهرها عنده ، مع ايقاع الفكرة الجمعى الخاص بالبشر كلهم - سابقين ولاحقين .

والقول ذاته يمكن ان يقال عن شخصية (على جناح التبريزى) محور كوميديا (الفريد فرج) ، فهو شخصية طفيلية بالمعنى الذى يعرفه الاقتصاديون اليوم [1].

وشبيه به فى مجتمعنا وفى مجتمعات التخلف أولئك الذين يديرون الصفقات التجارية بالهاتف ، دون أن يكون لديه رصيد نقدى ، مقابل للصفقة ، بل دون أن يرى البضاعة التى يبيعها قبل أن توجد على الاطلاق فلا هو مالك رأس المال ولا الانتاج ولا وسائله ، ولا هو راغب حتى فى ذلك ، لكنه يحتصل على عموله نظير وساطته فى عملية التوصيل بين المنتج والتاجر الكبير .

وشخصية (على جناح التبريزى) من هذا النوع ، فهو يعمل برأس مال غيره (تابعه قفه) اذ يوزعه على أهل الملكة التى نزلا فيها ليستثمر حب الناس ويكتسب صيتا يمكنه بعد ذلك من بث الايهام فى نفوس الناس حتى يأتى اليوم الذى يقول لهم فيه ان القافلة قادمه بالبضائع التى لم يرها بل لم توجد قط فيكون صادقا لديهم . وهذا " الفريد فرج " يقول عن شخصيته .

" وهكذا أبدع المؤلف الشعبى الخيوط الكثيرة التى نسجت منها شخصية التبريزى مغامر .. صعلوك ، مترف ، ذكى، جسور ، مرح ، متلاف ، حاذق ممثل خيالي ، شارد فى عالمه الخاص ، محب للحياة والجمال ، طالب عدل " " ولكننا نجد التبريزى فجأة وقد تجول من الايهام الى التوهم - وقد كانت نفسه دائما على استعداد لهذا التحول " [2].

ويرى الدكتور " على الراعى " أن التبريزى عندما يوزع مال غيره (قفه) وقماش غيره (شهبندر التجار) فانه " يفعل هذا مستندا الى مبدأ أخر هو أن الوهم يتحول الى حقيقة لو أعتنقته الجماهير " [3].

---

[1] متطفل علىعملية الانتاج - انظر د . / فؤاد مرسى . هذا الانفتاح الاقتصادى . ط . روز اليوسف ١٩٧٣ كذلك صلاح العمروسى . حول البرجوازية الطفيلية . دار الفكر المعاصر ١٩٨٥ .

[2] على جناح التبريزى - تذييل ص ١١٧ دار الفكر .

[3] شخصية المحتال . الهلال ع ٤١٢ - القاهروة دار الهلال ١٩٨٥ .

وقد تتفق كل الصفات التى حددها المؤلف لشخصية التبريزى ، مع أى من الطفيليين الذين زخر بهم مجتمعنا مع بداية السبعينات وما زال ، باستثناء الصفة الأخيرة (طلب عدل) الا اذا أعتبرنا قول د . / الراعى . دعوة لفهم الرمز الكامن وراء شخصية التبريزى كأن يكون رمزا للحاكم فى مرحلة الستينيات المصرية مرحلة التأميم بالتحديد اذ نرى التبريزى يوهم الناس فيصدقونه ويستولى بحكم اقرار (تابعه) بالسيادة له والدعوة لدى العامة بأنه أمير وأن القافلة قادمة وفيها ثلاثمائة بغل محمل بصناديق الذهب والمعادن وكذا خمسمائة جمل محملة بالأقمشة من كل بلاد الله ووراء كل منها فارس وذلك لتعينه على رحلة التنزه من هنا يتمكن من الحصول على قرض من التجار ويوزعه على الفقراء ، فهو يأخذ من الغنى بالحيلة ليعيد توزيع الثروة فيحقق لنفسه الصيت والحب ويعطى الأمل مجرد الأمل .

وأعتقد أن " الفريد فرج" لم يكن مطلقا ضد التأميم ، فلئن تمتلك الدولة وسائل الانتاج حتى وان كان ذلك لا يخرج عن حدود نظام رأسمالية الدولة ، فهى خطوة لابد منها اذا كانت هذه الدولة تنتوى اقامة النظام الاشتراكى - ومعلوم أن الفريد رجل اشتراكى المبدأ ، ولكن ليس وفق منهج التطبيق العربى للاشتراكية الذى يزاوج بين عينة من الطبقات فيما أسماه بالاتحاد الاشتراكى العربى - وهو ما يظهر واضحا فى مسرحيته (جواز على ورق طلاق) من هنا فأنا اميل الى أنه أستشف بهذه المسرحية (على جناح التبريزى وتابعه قفه) مجتمع الطفيلية القادم ، بعد أن ضربت حركة التأميم ودولة نظام رأسمالية الدولة ، خاصة وأن المسرحية كتبت عام ١٩٦٨ بعد الهزيمة .

الى جانب أن (التبريزى) ليس حاكما ولكنه مفلس يخدع التجار والحكام فى بلد غير بلده ، وهو قريب من سنوات ما بعد السبعينات حيث هرع المحتالون والأفاقون الى مصر لاقامة مشروعات وهمية ، ومنهم من حصل من الكام انذاك على حق بيع وأستثمار منطقة الأهرام الأثرية [1] وتمكن الكثير منهم من احداث أضرار بالغة عن طريق الاتجار بامال الفقراء ومعاناتهم ببيع الامال والامانى الكاذبة ، أميل الى القول بأن " الفريد فرج " قد أستشف هذا السقوط ، فالتبريزى رمز لطبقة بأسرها انهارت وأفلست بعد هزيمتها أمام قوى استعمارية ضارية فتحولت عن اتمام دورها واختارت الأسهل وهو الانحراف نحو

---

[1] أنظر د. / نعمات أحمد فؤاد وأخرون .

التطفل على الانتاج والقعود عند دور استيراد المستهلك من الانتاج والردئ ولئن كانت الطفيلية قديما غيرها حديثا ، حيث كان المتطفل ينقض على وليمة دون دعوة .

فى حين أن المتطفل الأن ينقض على الوليمة انقضاضا فيظفر بجزء كبير من فائض القيمة[1] دون أن يشارك فى صنع الانتاج بل دون أن يراه مع الحصول على عمولات كبيرة بمعنى أنه يعيش متطفلاً على الانتاج . ولكى يتمكن من ذلك لابد وأن يكون ذكيا ، مغامرا ، صعلوكا ، جسورا ، مرحا ، حازما ، ممثلا، متلافا ، خياليا ، الخ .....ولكنه لا يمكن أن يكون طالب عدل بالمعنى الصحيح للكلمة.

ونحن نقف أمام التبريزى نراه كل ذلك ، وهو لكونه مترفا متلافا فانه يخسر قصره المنيف :

" المنظر : بستان أنيق . فى أعلى المسرح شجرة ، والى اليسار جانب من قصر منيف وباب يفضى الى داخل القصر والى أسفل اليمين باب البستان وأمامه مصطبة وجزء من الحارة الكائن بها القصر بحيث نرى القادم قبل دخوله البستان باب البستان نصف مفتوح . داخل البستان على جناح التبريزى وخادمه صواب .

على : ما معنى كلامك يا صواب .

صواب : معناه يا سيدى أنه لم يبق لك فى القصر الا ساعة زمن ويأتى مالكه الجديد ليتسلمه .

على : غلط : الصحيح أنه بقيت لى ساعة زمن .

صواب : كما تحب . ومعناه أنه بقيت لى ساعة زمن فى خدمتك حتى يأتى المالك وهو سيدى الجديد ..

على : غلط فأنت لم تبق لك فى خدمتى الا ساعة زمن .

صواب : كلما قلتها على وجه قلبتها أنت على الوجه الأخر .

---

[1] مــا زاد عن قيمة السلعة التى تكلفتها فعلها : فلو أن القيمة المادية التى تكلفها صنع قلم بلاستيك (قرش صــاغ) تدخل فيها التكلفة الثابتة من احتياطى الات وتجديد مبان وتكلفة متحركة : عمالة كهرباء مياه نصيب رأس المال ، فلئن بيع بعشرة قروش فأن ثمانى قروش تكون زائدة عن قيمة التكلفة الفعلية .

علـى : قصدت أن أبين لك سرورى من أنه بقيت لى ساعة وأنا سيد القصر ، وسأنعم بهـا وتعاستك حيث لم تبق لك فى خدمتى غير ساعة ثم . (يربت على كتفيه بتعزية مخلصة) .

صواب : لا خلاف .

على : عيبك يا صواب أنك دائما ترى الأشياء على وجهها المعكوس .

صواب : أنا .

على : لا خيال عندك .

صواب : لست خياليل أنا .

على : (مكملا) ليست عنك أحلام ، تصور ، قوة كشف .

صـواب : لكـن أنـا تنـبأت بكل ما وقع لنا . ونصحتك ألف مرة وأنت تنثر ما ورثته عـن أبـيك وهـو كـثير هـنا .. وهـنا ن عـلى أصـحابك ، وولائمك ، و... خـيالك حذرتك ولكن ما كنت أخاف منه وقع ، حتى ما بقى تحت يدك شـئ يسـاوى درهمـا أو أقـل من الدرهم . راح منك الدكان والقصر والفرش والخدم وأخرها أنا..

على : (متأثر جدا) الله يتولاك يا صواب ، خسرت سيدا ..

صواب : وأنت يا سيدى خسرت قليلا .

على : (غير متأكد) يعنى [1]

فهـذه الشخصـية بقدراتها الشاذة عن العادة هى شخصية براجماتية [2] تعمل على الافادة من كل ما هو ممكن ومتاح :

" عـلى : غلـط : الصحيح أنه بقيت لى فى القصر ساعة زمن " " قصدت أن أبين لك سـرورى مـن أنه بقيت لى ساعة وأنا سيد هذا القصر ، وسانوم بها .. "

الافـادة مـن الواقع افادة تامة ، فلا شئ الا ويمكن الافادة منه . فكل من الجوانب لابد وأن يكـون ذا نفـع ما ، أن أردنا الانتفاع منه ؛ وعملنا على ذلك. وتلك هى الروح العملية

---

[1] ذاته ص ٧ وما بعدها .

[2] أنظر : جون ديرى . تجديد الفلسفة ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ف ٦ .

: (البراجمانية) و (على جناح التبريزى) خير ممثل لتلك الفلسفة ، فما فات فإنه ـ كما يقول المثل الامريكى ـ (ذلك حصان قد مات) :

" صواب : وأنت يا سيدى خسرت قليلا .

على : (غير متأكد) يعنى "

واذا كان واقعه وواقع خادمه مائلا فى أنهما لم يأكلا شيئا ما منذ أيام وأن .. استسلامه لليأس بعد نوعا من الجرى وراء ما فات وأنقضى ، فان تفكيره ينصرف الى التسلى والتلهى عن واقع الجوع والافلاس الذى هو حاله الان ، كنوع من التعامل مع الواقع الانى المعاش ، والافادة منه حتى وان لم يزد حجمها عن مجرد التسلى :

(بقيت لى ساعة فى القصر) (قصدت أن أبين لك سرورى من أنه بقيت لى ساعة وأنا سيد القصر ، وانعم بها) .

وهو لذلك يحاول أن يستعيض عما فقده بتخيل وجوده كنوع من عدم الاستسلام لما فات ، وأملا فى تصور شكل ما هو ات ، وشغلا لوقته فيما يعود عليه بالنفع ، مجرد استخلاص بسمة من أعماقه يستعين بها على طرد شبح ما كان .

لذلك نرى استمرار هذا الواقع الذى صنعه بخياله ، توهما وايهاما لخادمه:

" على : ونحن . اما نأكل ونشرب ونتندر بهم .

صواب : نتندر بأنفسنا .. حيث نأكل الهواء ونشرب الذكريات ...

على : لم . أما عدت تطبخ .

صواب : سلامتك يا سيدى . أنسيت أننا بعنا الموقد والأوانى والملاعق وأطباق النحاس ثم بعنا الأكواب .

على : (جانبا) عاودته الحالة . (لصواب برقة) ففى أى شئ تقدم لى طعامى يا صواب .

صواب : (جانبا) مصر " على السخرية منى (لعلى) صلى على النبى يا سيدى فى قلبك ولا تعد لما يحير عقلى فيك .

على : (كمن يحاول تذكيره برقة) ألست أطلب منك فى المواعيد طعامى وأنت .

صواب : (ليصيح فى ضيق) نعم أنت تطلب منى .

على : وماذا تفعل أنت .

صواب : أجرى كالأبله الى داخل البيت وأخرج مادا على ذراعى كأنى أحمل طبق النحاس الكبير وعليه ما تشتهى النفس وأضعه قدامك.

على : اه . تذكر الأن . طبق النحاس الكبير .

صواب : نعم طبق النحاس الكبير .

على : وعليه ما تشتهى النفس .

صواب : (مصححا) كأن عليه .

على : واذن ماذا على الطبق .

صواب : وأين هو الطبق [1].

ولكن المضحك حقا هو أن يصدق (التبريزى) نفسه ويتحول ايهامه لنفسه ولغيره الى حقيقة . يقول المؤلف :

" والايهام فعل يصدر عن ملكة عظيمة من ملكات الانسان : التخيل أو التخييل ، ملكة شديدة التنوع وعجيبة ، بهذه الملكة يستطيع الانسان أن يتعامل مع الرمز ، رمز الشئ وصورته وكأنه يتعامل مع الشئ ذاته .. فيتعامل مع الخريطة كأنه يتعامل مع الأرض والبحار والجبال .. ويتعامل مع الأرقام والمعادلات زكأنه يتعامل مع ذات الأشياء التى ترمز لها هذه الأرقام والمعادلات .. ويتأثر بالفنون كأنه يتأثر بأفعال واقعية الحياة [2] .

فهذا (التبريزى) يستنكر من تابعه أنه ما زال دون التحليق الكافى للعبة الايهام (قفة يخرج من باب اليسار وعلى يرقبه) .

على : الولد الجن . يشرب . كان الخيام يشرب ليتسامى والصوفيون يشربون ليحلقوا لم أر فى حياتى رجلا ككافور يشرب ليزداد رسوبا فى الأرض . ما الذى يشرب سنفجة بالتاكيد . والعجيب أن هذا الولد الاسكافى لا يؤمن بالفلسفة وبأن العقل لا يخلق شيئا من لا شئ . تماما كما أن الاسكافى لا يصنع نعلا الا بمادة الجلد ، فقد رأى بنفسه أن هذه القافلة ، ولم تصل بعد ، صنعت رخاء فى المدينة ، ملموسا ومحسوسا ، وتسببت فى صنائع كثيرة يلبس الناس منها ملابس مادية ويأكلون ويشربون .. كزواج أثمر أجنة حقيقية فكيف بالله يصنع اللاشئ شيئا ، كيف يتسبب غير الموجود فى وجود الموجود

---

[1] ذاته ص ٩ ــ ١٠

[2] ذاته ص ١١٣ .

بالمادة وتراه العين ، وتسمعه الأذن ، وتلمسه اليد . كل هذا ولم تصل القافلة بعد ، فما بالك عندما تصل . صدق أو لا تصدق . أنا أصدق سألحق بأصحابى فى القاعة " [1]

وهكذا يقوم على بعض الايهام ثم يصدقه ، والغريب أن يتطابق هذا الموقف تقريبا مع موقف الأهالى أيضا فى المسرحية العالمية (زيارة السيدة العجوز)[2].

فبرغم من أن البطلة مختلفة عن البطل فى المسرحية المصرية من حيث أن البطل فى مسرحية دورنيمات ، يرمز لأمريكا بعد الحرب العالمية الثانية وأهل مدينة (جللن) موطن السيدة (الأصلى هم أيضا رمز لأوربا بعد الحرب) ، وبرغم ان الموقف موقف مأساوى الا أن السيدة مع أهالى (جللن) يتطابق مع موقف (التبريزى) مع أهالى المملكة التى حط فيها مع تابعه (قفة) [3].

فلقد أوهمت (كلير زاخانسيان) المليارديرة العجوز أهالى جللن بأنها ستبدد سحب فقرهم اذا هم تخلصوا من حبيبها ووالد أبنتها سفاحا (ال) - بعد أن أغلقت السوق الوحيد فى البلدة والفندق الوحيد والمصنع الوحيد ، حيث أصبحت المالكة لكل شئ فيها . ومع أن الأهالى يرفضون بحزم الا أنهم ينقضون على البضائع ويبتاع كل واحد منهم ما لذ وما طاب من شراب وغيره دون أن يسدد ثمنه - بالأجل . بالطبع على أمل سيولة مال العجوز . أذن فقد حصل كل واحد فى البلدة على ما يريد ، فعم الرخاء دون تدفق عملة أو قنوات سلعية وأنكما كل منهم أوهم أنهم يعلنون تمسكهم بتلك المبادئ - باللفظ فقط - وتلك طبيعة أملتها (الروح العملية) . التى تأثر بها أهالى مدينة جللن من جراء غزوة (السيدة العجوز) وسيطرتها على مصادر المال، وعلى السوق ولا يخفى على أحد أن أى استعمار سواء أكان عسكريا أم أستعمار جديدا - على شكل سيطرة بنكية - هدفه السيطرة على رأس المال والسوق . ولقد سيطرت (السيدة العجوز) على رأس المال فى شكل سيطرتها على وسائل الإنتاج فى البلدة ثم سيطرت على السوق فيها - من هنا قلت إنها رمز لأمريكا بعد الحرب .

---

[1] ذاته ٨١ ب .

[2] المسرحية من تأليف دورنمات . المسرح العالمى . (القاهرة) ترجمة سعد توفيق .

[3] ربما أغضب هذا الرأى أستاذنا د. / على الراعى اذ رأى كليرزخانسيان شبيهة بالست هدى . شخصية الشاعر أحمد شوقى

قلت إن البلدة رمز لأوربا المنهارة بعد الحرب أيضا ، خاصة وأن اهل جللين قد كانوا فى موقفهم العنيف من (كلير زاخانسيان) حينما ىطردوها مفضوحة بائسة بطفلتها الرضيع وهو فعل يساوى فعل الفاشية قبيل وفى أثناء الحرب الثانية .

وكما نرى فى مسرحية (الفريد) أيضا انسياق أهالى المملكة من ملك الى وزير مرورا بالأميرة وتجار البلدة انسياقا أعمى وراء (التبريزى) الذى أوهمهم بأن قافلته اتية ، فسلمت له المدينة مفاتيحها وسلم له الملك ماله وداره وزينته فأستولى على كل شئ ، وأضحى كل فعل يفعلونه أنما هو رد فعل على فعل صادر عن (التبريزى) .

من هنا فإن ايقاع فعل المملكة بأسرها ـ أشخاصها ـ ترديدا فى تنوع لايقاع فعل (التبريزى) . هو أمر ينسحب على مسرحية (زيارة السيدة العجوز) أيضا ، اذ أن ايقاع المدينة كلها ، تابع لايقاع العجوز . ولما كنت قد لمست تشابها بين سلوك (السيدة العجوز) عند دورنمات ، مع أهالى جللين " وبين سلوك (التبريزى) مع أهالى المملكة وانسياق كل من الأهالى فى المسرحيتين وكان التبريزى كما قلت أقرب استشفافا الى الطبيعة الطفيلية ، وهى شخصية مستغلة واسعة الحيلة والذكاء والقدرات الذاتية الايهامية فى حين أن العجوز أقرب الى الشخصية المتسلطة المهددة ، اذ تستغل فقر أهالى المدينة وحاجتهم لها ولما لها فتملى شروطها . الا أن الاستغلال عامل مشترك بين الشخصيتين وان كان جزئيا عند (التبريزى) فاذا كان التبريزى ـ فى نظرى ـ رمز للطفيلية استشفه المؤلف مبكرا بعد الهزيمة فى ١٩٦٨ .

فلمح بفكر العقائدى اتجاه الطبقة المالكة المسيطرة انذاك بعد ان سقطت . وكانت (العجوز) رمز الرأسمالية العالمية ، أرتقت شخصية التبريزى . بهدفها النهائى وأهدافها المرحلية كما أرتقت شخصية (السيدة العجوز) الى مستوى العالمية ، لأنهما تعبيران راقيان عن الانسان العالمى . لذا فإن كلتيهما مقبولتان لدى المتلقى فى أى مكان وزمان لأن كلا منهما تعبيرعن طور انسانى ـ مقبول أو مرفوض ـ لذلك يجد المتلقى نفسه متوحدا مع كل منهما .

تواصل الشخصية المسرحية المحلية عالمياً :

قد تتواصل الشخصية المسرحية الملهاوية عالميا ، ربما لكونها نمطا . والنمط تعبير عن موقف أو فكرة انسانية ، بمعنى أنها صالحة للعرض فى كل مكان وزمان ولأن الأمر كذلك

فـأن شكل التواصل غالبا ما يظهر فى موقف أو فكرة تكون الشخصية الملهاوية قناعا لها . فحالـة رفـع التناقضـات ـ مـثلا ـ حالة تحدث فى بعض المجتمعات وهى حالة ماثلة فى موقـف (التـبريزى) مـن (قفـة) تابعـه وهـى مرهونة بحالة عرضية وهى ماثلة أيضا فى موقف (السيد بونتيلا) من (ماتى) تابعه فى مسرحية بريشت [1] .

والسيد " بونتيلا " يرفع الحاجز الطبقى الذى يفصل بينه وبين سائقه (ماتى) عندما يكونـا فـى حالـة مـن السـكر ، فى حين أن (التبريزى) يرفع الحاجز الطبقى بينه وبين تابعـه ـ الاسـكافى السابق ـ قفه ـ وهو فى حالة غياب أيضا ، حالة وهم وايهام . فالحالة عـند بطـل " بريشـت " كمـا هـى عـند بطل " الفريد " حالة غياب العقل وفق ارادة كل مـنهما الذاتية . هذا مغيب لنفسه ولحقيقته بالخمر ، وذاك مغيب لنفسه ولحقيقته بالوهم والايهام .

فغـياب حالـة لاحـلال حالـة أخـرى هو ما يشترك فيه كل من بطلى (بريشت) و (الفـريد) . وهـو أمـر قريـب ربمـا مـن حالـة الحلـول التى تنتاب بعض الصوفية مع فارق الهـدف والوسـيلة . فالصـوفى يغيـب عـن إرادتـه وهيئته ليحل الله فى نفسه ، فى حين يغيـب (التـبريزى) عـن ارادتـه وهيئته بارادته ليحل ارادة أخرى وهيئة أخرى كانتا له قـبل أن تضـيع أمواله وقصره وميراثه من أبيه ـ شهبندر التجار ـ وهذه الحالة المصطنعة ، وتلـك الارادة والهيـئة المتوهمة من القوة التقمصية بحيث يقتنع بها الأخرون ممن يحتكون بـه فتصـبح عندهم حقيقة ايجابية دافعة الى تحول حالة الوهم والاصطناع الى حقيقة مادية ملموسـة .

عـلى حـين يغيـب (بونتـيلا) عـن إرادتـه وهيئته بإرادته ، ليحل سلوكا أخر وهيئة أخـرى لا إرادة لهـا ـ بالمعـنى المفهـوم ـ وذلـك بتعاطى الكؤوس حتى يصبح سائقه وتابعه صديقا له ، يستأهل تزويجه بابنته بدلا من " الدبلوماسى " خطيبها .

فبونتـيلا أوهـم نفسه بعد غياب ارادته وهيئته بفعل الخمر أن تابعه هو صديقه وأنه لا فـوارق طبقية البتة بينهما ، زالت الطبقية فى كؤوس الخمر المحتساه والملك " يوهم نفسـه

[1] بريشت ، السيد بونتيلا وتابعه ماتى. ترجمة د/ عبد الغفار مكاوى .. مسرحيات عالمية ع ٢١الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥

بـأن " التـبريزى " شهبندر التجار ـ فعلا ، مخدوع ويأمل فى الوقت ذاته أن يكون كذلك ليخرج من ورطته المالية ، ويخرج الملكة من ورطتها ، فيزوج التبريزى بنته الوحيدة .

فكـأن الوهم والايهام متحققان عند كل من (بونتيلا) و (التبريزى) مع ملاحظة أن ايهـام التـبريزى أقـوى لأنـه ولـيد وعيه ، لا غيبة وعيه . لقد أحدث هذا الايهام عندهما تغـييرا فـى الواقـع ، وأن كـان عـند بونتـيلا تغـييرا مؤقـتا، وذلـك لاستحالة التزاوج بين الطبقات الا فى الوهم ـ وهو أمر يدركه أصحاب الفلسفة الماركسية جيدا .

و" الفـريد " يـدرك ذلـك بالطبع ، ولكن تجربة الستينات (نظام رأسمالية) الدولة فى مصر قد أثرت تأثيرا كبيرا بلا شك على كتابنا وفنانينا وشعرائنا .

اذن فالفـرقاء يجـتمعون عند " بريشت " فى حالة من غيبة العقل ، حالة السكر البين . وهو ما يعنى استحالة تزاوج الطبقات :

" ولناخذ موقفا ترفع فيه التناقضات الاجتماعية فى لحظة من لحظات السكر الشديدة . فهـا نحن فى حفل خطوبة " اينا " على الملحق الدبلوماسى . على المائدة يجلس السيد الى جانـب خادمـه ، والقسـيس مـع الطاهـية ، والعـروس المـرفهة مـع راعـية البقر والقاضى والاقطـاعى الى جـوار العـامل والسـائق . ان بونتـيلا يجلـس ببذلته السوداء الفخمة وياقته المنشاة والى جانبه سائقه ماتى ببذلته الشاحبة الصفراء وقميصه الذى سقطت عنه ياقته"[1].

" ولكـن بونتـيلا الذى تشاجر مع عريس ابنته من لحظةٍ مشاجرة هائلة ـ قد قرر الأن ـ وهـو سـكران لا يعـى ـ أن يـزوج ابنته لسائقه الهمام " وهم يجتمعون عند " الفريد فرج " أيضـا ولكن فى حالة من الايهام المتفق عليه وهوايهام متوافق مع الشخصيات فى المسرحية نفسها :

" قفـة رميـت الشـبكة طلـع لى فيها صعلوك أمير ، وألا هو رمى شبكته فيها صعلوك فقـــير ، الا أنـــنى أحببـــته كـــأنى كنـــت أبحـــث عـــنه طـــول عمـــرى .. ســـحرنى بمجونـــه وعقلـــه .. انـــه مثـــلى .. كمـــا لـــو كنـــت أنـــا "

" قفة (كأنه يذوق وقد بدأ يستمتع باللعبة) الله . لا اله الا الله .

[1] السيد بونتيلا وتابعه ماتى ـــ مقدمة ـــ د./ عبد الغفار مكاوى ص ١٩ .

يـا مولاى . هذا طعام لا نظير له فى اللذة (يفعل كأنه يلقمه) بالله خذ هذا الصدر من يـدى ولا تـرده . (جانـبا) الولـد خلـيع وظـريف والله ان كـان غرضـه يمازحنى أمازحه ليكافئنى بعدها " [1] .

ويتضـح لـنا توحد ايقاع بونتيلا والتبريزى وكذلك توحد ايقاع ماتى وقفة . ومن هنا لا نكره الأولين ونعطف على الأخيرين .

وهكـذا تتواصل الشخصية المحلية مع غيرها من الشخصيات المحلية لبلد أخر وفى لغة أخرى عن طريق لغة تجمعهما وهى لغة الانسانية ، وهى لغة عالمية .

فالمحلـية تـؤدى الى العالمـية أيضـا عندما لا تكون لدى أمة من الأمم صفة أو ميزة لدى أمة ، سجلها فنان أو أديب بصدق شديد وبدون زخارف .

المسألة الثانية

الشخصية الملهاوية في موقف مأساوي

من اللافت للنظر حقا أن نرى الشخصية الملهاوية فى موقف مأساوى أو العكس .

فكـثيرا مـا نجـد الشخصـية فـى المسرحيات الكوميدية ، وقد وقفت موقفا تراجيديا ، وعندئذ يتغير نبضها أو ايقاعها تغيرا يتناقض مع طبيعتها التكوينية العامة .

غـير ان ذلـك الـتغير يكـون موقوتـا وقصـيرا . ربما لأن الشخصية لا تكون مؤهلة الا لما خلقـت له ، وهـو أحـداث حدث محدد من حيث الشكل والموضوع والغرض ، فلئن كانت طبيعـتها نمطـية جـاء شكل حدثها ملهاويا ، ولئن كانت طبيعة ذاتية التعبير جاء حدثها مأسـاويا ، الا اذا نحـت مـنحى نمطيا موقوتـا فأحدثت بذلك حدثها بشكل ملهاوى . أو نحـت مـنحى ذاتـى التعـبير فأحدثـت بذلـك حدثهـا فـى شـكل تراجـيدى لفترة محددة وقصيرة.

والمواقـف المأسـاوية فـى الملاهـى المصرية كثيرا ما نجدها عند كتاب الكوميديا المفكرين مـثل " الفـريد فـرج ـ سعد الدين وهبه ـ يوسف ادريس ـ على سـالم ـ نعمان عاشور " ذلك لأن فـى ملاهـيهم أحـيانا جوانـب انسـانية ، حيث تنحو الشخصية النمطية نحو التعبير الذاتـى الكامل . وغالبا ما تكون هذه المواقف محملة بفكر الكاتب نفسه ، بمعنى أن يكون

[1] ذاته ص ١٦ .

متقنعا خلف الشخصية . وكلما توازنت الشخصية فكرا ولغة وفعلا أو قولا وحركة مع طبيعتها الاجتماعية والجسمية والنفسية ودوافعها غابت شخصية المؤلف غيابا تاما ، وكان القناع غاية فى الاتقان الفنى .

وفقدان التوازن فى الشخصية يعنى ذبذبة ايقاعها أو تخلخل وحدة نظام حركتها الفكرية واللفظية والجسمية ، أى حدث الاختلال فى بنائها الدرامى .

الشخصيات الملهاوية التى تقف موقفا تراجيديا فى مسرحية :

(سكة السلامة) فهذه " الهام " التى سافرت مع (محمد) فى (البولمان) المتجه الى الاسكندرية فى نزهة ترفيهية غير بريئة لأنها متزوجة من أخر ، ولكنها عندما تحتال كغيرها من شخصيات المسرحية لركوب السيارة - الفنطاس - دون غيرها انقاذاً لحياتها ، تتصنع موقفا مغايرا لطبيعتها الكوميدية فتدعى أنها فتاة وأنها خطيبة محمد :

" عويس : أهلا وسهلا .. حضرتك متجوزة . مش كده

الهام : كنت حاتجوز

عويس : يعنى ايه الاستاذ اللى معاكى مش جوزك

الهام : لا .. خطيبى .. كان خطيبى يعنى وبعدين طلع وحش .. كان بيضحك علي .. انما كشفته خلاص .كنا رايحين نتجوز . وطلع كان واخدنى يضحك علي .. غوانى .. قال لى تعالى نتجوز فى اسكندرية أصل ماما موش موافقة عليه عشان هو كده عيلته موش قوى ..

عويس : يعنى كنتوا مسافرين تتجوزوا

الهام : أيوه .. ضحك علي .. قال أنا مقدرش أعيش من غيرك .ز وبعدين - أول ما العربية ما أتعطلت عرفت حقيقته .. كان واخدنى أسكندرية علشان يضحك علي .. بيتسلى بى شوية وتنتنا راجعين . انما الحمد لله ربنا كشف ستره .. وأنقذنى منه .

عويس : كده

الهام : ده وحش . أنقذنى منه وحياتك .. خدنى معاك "[1].

---

[1] سكة السلامة — دار الكاتب العربى — ص ١١٣ — ١١٤ .

وهذا سليمان سائق السيارة التى تعطلت بركابها فى الصحراء ينقلب الى شخصية مأساوية ، فحينما يصل ركبهم المذعور الى ـ جبانة) فى نهاية بحثهم عن مخرج من هذه الصحراء .

" (تدخل من الناحية اليسرى سوسو وقرنى وفكرى وحسين .. يجرون أقدامهم جرا يجلسون بين القبور ويتحدث قرنى) :

قرنى : ما بلاش قعاد فى الجبانة دى .. اللهم أحفظنا .

سليمان : وصلنا والحمد لله .. وصلنا كلنا .. شايفين أنتو فين دلوقت .. أدى النهاية .. نهاية السكة جيتوا برجليكم .. وكل اجة مرسومة فى سكتها بالمظبوط .. يا سلام .. أمر الله صدر خلاص وما عدش غير التنفيذ .. كل اجة مرسومة كان لازم ما شوفش اليافطة والأفندى يتوهنى وأخش من سكة أحود يمين وشمال وبعدين العربية تتعطل ونمشى على رجلينا والأفندى يولع فى القنطاس ونمشى عشان فى الأخر كل واحد يلاقى قبره .. يلاقى قضاه .. يلاقى ساعته .. خلاص كل واحد يقوم ينقى له تربة .. ويدخل فيها [1] .

وتتفجر طاقة التعبير الذاتى لدى الشخصيات النمطية فى هذه المسرحية قرب نهايتها، حيث أيقن كل منهم أنه ميت لا محالة :

" جلنار : والنبى ليكى عندى هدية كبيرة يا ست تريز .. صليب دهب مطعم بالألماظ دهب عيار ٢١ بندقى أنا موش رايحة أسكندرية .. حارجع مصر على طول يا ست تريز . راجعة لك .. بس والنبى تنجينى من الموت بأكرهه بأكرهه خالص .. [2]

(ممد .. يقف ويواجه الهام)

" أنا متأسف يا الهام .. أنا غلطان فى حق سيرة مراتى وفى حق الأولاد وفى حق ممدوح جوزك .. وفى حق أولادك .. وفى حقك كمان .. أنا طول عمرى ماشى كويس .. ما عرفش ايه اللى حصل لى .. يمكن انخدعت .. انجذبت .. يمكن عملت زى غيرى ..

---

[1] ذاته ص ١٢٨ وما بعدها .

[2] لا أجد سعد وهبه موفقا هنا اذ وضع على لسان سيدة مسيحية (والنبى) فالمسيحيون لا يقولون والنبى ولكنهم يقولون والعدرا والمسيح وجسد المسيح الطاهر وممكن الرجوع لمحاضرة د./ هدارة بمسرح الغرفة عن واقعية اللغة المسرحية .

يمكن قلت طب وليه لا .. ليه ما يكونليش زوجة وصديقة .. ما عرفش لكن ده اللى حصل .. وأنا غلطان . أنا اذا مت وأنت عشتى أبقى روحى لسميرة أعتذرى لها بالنيابة عنى [1]

وهذا (قرنى) يقف الموقف المأساوى أيضا رغما عن كونه شخصية كوميدية نامية :

" قرنى يعنى خلاص .. جالك الموت يا تارك الصلاة .. أنا ما وراييش حد اقوله حاجة .. ماليش أب ولا أم ولا ولد ولا بنت .. خدتها لف لف ما عرفتش غير دلوقت بس .. أنى لفيت كتير قوى ورجلى ورمت .. ما كنتش باون كله على ودنه . لفيتها من فوقها وتحتها .. كسبت كتير .. وضيعت كتير والنبى يارب تسامحنى .. دأنا غلبان .. ما يغركش المنظر " .

أنا صحيح ما ليش حد .. كل الناس دى أهلى .. واذا نجيتنى موش حاعيش لوحدى .. حاجوز .. وأفتح بيت وأجيب عيال .. يسبحوا بحمدك .. يعبدوك والنبى يا رب .. والنبى يا رب ..موش رايح أسكندرية راجع لك .ز راجع لك يا أم هاشم راجع يا أم العواجز راجع لك يا بنت النبى .. راجع لك يا طاهرة .. أتوسطيلى وأنا راجع لك " .

حتى (فتوح) أيضا يقف ذلك الموقف المأساوى ، لأنه فى خطر :

" فتوح أنا .. والنبى يا رب نجينى .. طول عمرى كنت لعبى انما دلوقت حابقى جد .. جد خالص .. موش حاروح لهم .. حارجع المدرسة .. حارجع لأبويا وأمى اللى سبتهم .. زهقت من الفقر أبويا حداد فى الامام وأنا عايز أبقى كويس واروح السيما دنا خلاص من دلوقت حاروح أساعده فى الدكان .. الشغل صعب .. انما زى بعضه .. "

المونولوج فى الملهاة ودوره فى توكيد الموقف المأساوى :

من الملاحظ لنا أن الشخصية الكوميدية تتوسل بالمونولوج للوصول الى لحظة التعبير الذاتى التى يتطلبها الموقف المأساوى المؤقت الذى تضطر اليه.

فـ (سوسو) فى لحظة توبتها تقف موقفا مأساويا فتناجى السماء وتناجى نفسها فى موقف هو أليق بمأساة منه الى الملهاة .

" سوسو وأنا .. وأنا أقول ايه (للسما) أقولك ايه بس أقولك أنا مين .ز وجاية منين ورايحة فين .. ما أنت عارف . ما أنت عارف كل حاجة .. عارف أنا جاية منين ..

---

[1] ذاته ص ١٩٢ .

وعارف أنا رايحة فين .. لو عرفت .. كان فيه حاجات كتير عملتها ومعملتهاش .. وحاجات كتير ما عملتهاش .. كنت عملتها .. يعنى لو أنى عارفة أنى حا أموت هنا .. كنت جيت كنت وافقت على مشوار أسكندرية .. يمكن كنت وافقت ويمكن كنت ما وافقتش أنت بس اللى عارفها . وأنا عايزة أعرف أنا رايحة فين أنا عرفت هنا .. هنا خلاص .. طيب وكان ليه المشوار الطويل ده .. كان ليه .. موش أنت اللى خليتنى كده .. خليتنى سوسو ..

سوسو .. طيب ما أنت عارف سوسو تبقى مين .. عارف ان سوسو هى سعدية عبد العال الدلجونى . أيوه .. طب أنا قلت كده ليه .. عملت فيه .. المشوار الطويل ده .. كان ليه موش علشان أعيش موش .. عشان أنت جبتنى هنا .. هنا عند البحر .. أموت طب ما أنا من زمان كنت عايزة أموت . ولعت فى نفسى بجاز .. وطفيت النار .. وقلت لى لازم .. تعيشى . طيب أعيش ليه .. علشان تجيبنى هنا أموت مع دول .. طيب هنا ليه " .

ثم هى تمعن فى كشف نفسها وفى كشف الآخرين الذين أعطوها جميعا .. بطاقات هوياتهم مع دعوة الى سهرة بأى ثمن .. بما فيهم الرأسمالى الوطنى:

" حتى الراجل الغلبان أبو شنطة اللى مات .. (تقرأ) اسماعيل البحراوى (تلقى بالكارت .. للسماء) شفت بقى أنا مهمة ازاى قد ايه . كلهم .. كلهم عايزنى .. أنت بس اللى موش عايزنى (للموجودين) أموت حا أموت هنا واللى عايزنى فيكم أنا تحت أمره بس بشرط يفضل عايش الجدع فيكم يستنى عايش وياخدنى وأنا ميتة كل اللى حا يعوزه موجود .. صدرى (تشير على جسمها .. قطعة قطعة) رجلى . وشى .. ضهرى . كل حاجة حاتكون موجودة ومن غير تعب .

ما فيش داعى لفلوس ولا عشا ولا وسكى ولا نور أحمر .. ولا شمع .. ولا جو شاعرى كله هنا موجود .. كله .. البحر .. والسما والنجوم .. كنت باحبها كنت باحب النجوم قوى. النجمة دى .. بتاعتى .. أشترتها من زمان.

دفعت فيها ليالى طويلة .. كنت باخرج من البيت أى بيت .. وكنت ألقيها واقفة على الباب تستنانى وتروح معايا .. كانت تبوسنى . وما كنتش باكسف منها . كانت بتشوفنى زى ما أنا ولما كنت بتخانق على الفلوس كانت تشجعنى

كانت تقول .. أوعوا يضحكوا عليكى وراكى عيال .. وراكى رجالة .. وراكى نجوم " [1].

وهكذا تحتاج الشخصية الملهاوية الى موقف مأساوى أو أكثر تقفه لتسقط تعبيرها الذاتى أو لتثبت أنها انسانية بكل معنى الكلمة ، وليست مجرد نمط الى نهاية المسرحية أو مجرد تعبير عن رأى أو تمثيل لجماعة .

ولكن ذلك انما يوجد فى الملاهى التى ينزع مؤلفوها نزعة اجتماعية انسانية وعندئذ تستعير من المأساة وسيلة من وسائلها للتعبير عن المعاناة مثلما حدث هنا مع كل الشخصيات فى نهاية المسرحية ، اذ تناجى كل شخصية نفسها فى صراع داخلى .

واذا كانت النزعة الانسانية التعبيرية ظاهرة عند شخصيات سعد وهبه ، فان ذلك لا ينفى عنها النمطية فما من مسرحية له ـ تقريبا ـ تخلو من الشخصية " المومس " [2] .

وربما كانت عنده رمزاً للوطن المنتهك دوما فى الريف وفى المدينة ، وربما أيضا كانت صورة فتاة لليل عالقة فى وجدانه منذ عمله الأول ضابطا للشرطة .

غير أن هذه النمطية كما قلت لا تخلو من التعبير الانسانى كما رأينا .

المسألة الثالثة

الشذوذ فى الملهاة المصرية

الشذوذ فى الشخصية فى الملهاة المصرية كثير، لأن الضحك ينبع من شذوذ عن المعهود سلوكا أو خلقة أو فكرا ، بمعنى أن الشخصية الملهاوية تكون دوما شاذة فى صفة أو فى هيئة أو فى فكرة ، أى أنها خارجة من حيث الشكل على ما يحيط بها أو هى خارجة من حيث المضمون عن مضامين عدة هى واحدة منها . أو هى خارجة عن المحيط فى الشكل وفى المضمون . وهى لهذا الخروج تعد نمطا أى عينة من شئ أو هى تمثيل أو نموذج لما هو أكبر فى الشكل وفى المضمون .

وربما مثل للشذوذ بهذا المعنى شخصية القاضى فى مسرحية الحكيم (مجلس العدل) فالعدل هو المتوقع من " القاضى " والانحراف عن ذلك هو الشذوذ بعينه ، الشذوذ عما رسمته المجتمعات عبر تاريخ البشرية الطويل ، لمسلك القاضى والهدف من

---

[1] سكة السلامة ــ ١٩٦ وما بعدها .

٢ فى كوبرى الناموس ، وفى سكة السلامة وفى السبنسة ــ (القاهرة ، الدار القومية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

هـذه الوظـيفة ، ولأن الحكـيم لم يكشـف لـنا عـن طبـيعة شـذوذ (قاضـيه) عـن القاعدة السلوكية للقضاه . فانه يظل سجين النمطية .

والشـذوذ فـى شخصية القاضى ثابت من ظاهر الجملة الحوارية الاولى ، حيث (الفران يلتقى بالقاضى وهو داخل الى الجلسة) :

" القاضى : مالك يا صديقى الفران .

ويعمـل ايقـاع الجملـة الحواريـة على انفعال المتلقى لها ، حيث أنه من غير المعتاد أن يخاطب (قاض) على ايه درجة مزاجية أو نفسية (فرانا) بـ :

" يا صديقى الفران "

ففـى هـذا الشـذوذ ـ عمـا هـو مرسـل ـ عمـا هـو معهـود عن طبيعة تكافوء العلاقات ومنطقيـتها وفـى هـذه الغـرابة لما هو مستقبل ما يوحد بين ايقاع الارسال الشاذ عن طبيعة المرسـل وبين ايقاع الاستقبال المستغرب لهذا الشذوذ فى العلاقة وهو ما يؤدى باتحادهما (الشذوذ وادراكه ومن ثم الدهشة لحدوثه) الى الضحك .

من الشذوذ وادراك المتفرج له ينتج الضحك:

ان الملاحـظ للمـيزان الايقاعى للحوار فى مسرية (مجلس العدل) يجده سريعا وكذلك (تمـبو) الـركة حيـث القاضـى فى أثناء عبوره الى قاعة المحكمة فهو ـ نفسيا ـ فى وضع الاسـتعداد والتهـيؤ لممارسـة عملـه ؛ وهو ارساء العدل بمفهوم القانون الذى يسير الدولة ، ويحمـى نظامهـا ، حتى تستتب الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية على الحال التى شرعها ورتـب لهـا مشـرعو الطـبقة السـائدة اقتصـاديا وسياسـيا ، ومـن ثم كانت لها السلطة فى التشـريع وفـى التخطـيط وفـى التنفـيذ ، بالمنع والمنح ، وفق مصالح الشرؤائح الاجتماعية العلـيا الـتى تعـبر عـنها وتحقق لها مصالحها أو ترعى لها تلك المصالح ، زتستمد شرعية تـربعها عـلى مقاليد الحكم ، وشرعية طول البقاء بالقدر الذى تتمكن به من تحقيق مصالح من يمتلك اقتصاديا .

مـن هـنا فـان مـثل هـذه الجملـة الحواريـة من كلام القاضى (مالك يا صديقى الفران) تكـون موضـع اثـارة للضـحك لـدى جمهور العامة لعلمهم باستحالة أن يكون الفران صديقا بأية حال للقاضى .

وهـى كذلـك بالنسبة لجمهور الخاصة الثرية ، لعلمهم أن الفران لا يكون صديقا الا اذا ـ وهـنا مكمن الشذوذ ـ كان القاضى صاحب مصلحة مع الفران . فالقياس هنا قياس مدى ما يـتحقق للقاضى وهو ممثل السلطة وحامى قانون بقائها متقمة هرم المجتمع . فى وقت ما أو فـى عصـر ما ، ولكن ضحكهم نوع من الابتسام ـ ليس الا ـ وهذا نابع من فهم ما يجرى مـن تـناقض أو عكـس للأوضاع الاجتماعية . وهو رد فعل محكوم بالفهم العقلى بعكس رد فعـل جمهـور العامـة الذى يكون رد فعل لما يرى من شذوذ تلقائيا ونابعا من الحس . ففى التراكـم الحسى عند العامة محال مثل هذه الصداقة . لذلك فان الضحك يكون شديدا نابعا من القلب عندما يعرفون أن الفران صديق القاضى :

" القاضى : مالك يا صديقى يا فران

الفران : أنقذنى أيها القاضى

القاضى : ماذا جرى

الفران : الأوزة

القاضى : أى أوزة

الفران : الأوزة المحمرة التى أرسلت اليك نصفه أمس

القاضـى : عـلى فكـرة .. كانـت لذيـذة الطعـم شـهية المـنظر بدهنها الوردى ورائحة لحمها التى تسيل لها اللعاب

الفران : صاحبها جاء يطالب بها

القاضى : أهذا ما يزعجك

الفران : ماذا أقول له

القاضى : قل له طارت

الفران : طارت . بعد أن أدخلتها الفرن

القاضى : وماله

الفران : واذا لم يصدق

القاضى : هاته لى

الفران : وهو كذلك " [1]

---

[1] حيث تصبح الاستحالة امكانا فاننا نكون وجها لوجه مع الشذوذ .

ولكن الضحك الناتج عن ما هو معروض من موقف القاضي في كل الحالات عند الجمهور بنوعيه لا يصدر على متن صوت يسمع ، ولكنه ضحك صامت ترى أثاره في أسارير وجوه أولئك وهؤلاء ، ولكنه أكثر في أساريره وجوه العامة . وهذا سببه وقع الكلمات عند أولئك ووقعها عند هؤلاء . فايقاع المعنى أو المضمون الذى ترمى اليه لغة الحوار مختلف عند من يستقبلون بالعقل عن فهم عنه عند يستقبلون بالعاطفة عن حس . لذلك كان صدى ايقاع الجملة الحوارية نفسها ، حتى وان أرسلت في وقت واحد وأستقبلتها الطائفتان في الوقت ذاته .

الضحك من المنطق المعكوس لدى الشخصية الملهاوية :

" القاضي : ما هذا الشغب

الفران : هذا الرجل يقول أنى لص

القاضي : من هذا الرجل

الفران : رجل يزعم انى أخذت أوزته

القاضي : تقدم يا رجل

ص الأوزة : يا سيدى القاضي

القاضي : من أنت

لقد كان من المنطقي أن يبدأ صاحب الحق (صاحب الأوزة) في الرد على القاضي بدلا من الفران ، فيعلن اتهامه للفران ، ولكن الكاتب يريد استخراج الضحك من القاضي فيجعله يناقض ما هو منطقي . اذ أن المعتاد أن يصمت المتهم ويتكلم المدعى وأن يسأل المدعى أولا .

الضحك من السلوك المعكوس لدى الشخصية الملهاوية :

فهذا هو القاضي يتوجه بأسئلته للمدعى ويحاصره :

" القاضي : هل كان لك أوزة

ص الأوزة : نعم يا سيدى القاضي .. وأخذها منى هذا الفران .. وهى في الصينية وأدخلها في فرنه أمامى .. وعندما طالبته بها ، رفض ردها ..

القاضي : ماذا قال

ص الأوزة : قال شيئا لا يدخل العقل . طبعا حجة مزعومة للأستيلاء على أوزتى

القاضى : لا تتفلسف .. قل نص كلامه

ص الأوزة : قال انها طارت .. أتصدق ذلك يا سيدى القاضى

القاضى : وهل أنت لا تصدق

ص الأوزة : لا طبعا

القاضى : هل أنت مؤمن بالله

ص الأوزة : مؤمن طبعا

القاضى : الا تؤمن بقدرته

ص الأوزة : طبعا أؤمن

القاضى : الا يستطيع الله أن يحيى العظام وهى رميم

ص الأوزة : يستطيع ولكن

القاضى : كفى .. لا يوجد لكن .. أما أنك تؤمن بالله وقدرته وأما أنك كافر زنديق حلت عليك لعنته

ص الأوزة : مؤمن بالله وقدرته

القاضى : اذن أعترف أنه يستطيع أن يجعل أوزتك تطير من الفرن

ص الأوزة : يستطيع ولكن

القاضى : أسمع ، هى كلمة واحدة : هل تطير الأوزة بقدرة الله أم لا تطير؟

ص الأوزة : تطير

القاضى : أنتهينا "

فهذا السلوك المناقض للسلوك السوى المعتدل الذى كان يتوقع من قاض هو الذى يبعث على الضحك والشخصية كما نرى شخصية نمطية شاذة المنطق هو - السلوك ، وهى رمز بلا شك للمجتمع الدولى ممثلا فى محكمة العدل الدولية أو هيئة الأمم المتحدة التى تقضى بين الدول المتنازعة دون منطق بحكم مناقشاتها ولا نتائج هذه المناقشات ولا حتى قراراتها من هنا يضيع العدل والحق .

شذوذ الشخصية الكوميدية صاحبة التعبير الذاتى :

ومن الشخصيات الشاذة فى الملهاة ما كان غير نمطى ، بمعنى أن هناك من الشخصيات الملهاوية ما كان صاحب تعبير ذاتى ، يتم عن ذاته فى حالة من الشذوذ ،

ومثاله شخصية (فتوح) ذلك الشاب الخليع فى مسرحية (سكة السلامة) ، كذلك (سوسو) " المومس " فى المسرحية ذاتها ، وسلمى فى (السبنسة) للمؤلف نفسه و (النُّص) فى مسرحية (كوبرى الناموس) ذلك اللص الذى يسرق الحمير ويصبغها ويعاود بيعها و " فتوح ، وسوسو " شخصيتان تمتلكان القدرة على التعبير الذاتى فى حالة من الاعتدال وفى حالة من الشذوذ .

وشذوذهما دافع لظهورهما اجتماعيا . فلو أن أحدهما كان معتدلا سويا ، لما كان مقدرا له أن يبرز . فكان الشذوذ هنا مقصود منهما عند رسمهما . وشذوذ " سوسو " قائم فى قدرتها على الادعاء ، فهى تدعى أنها فنانة مثقفة، وهى لم تكن بالفنانة ، ولا بالمثقفة ، وحوارها مع الصحفى " فكرى " يكشف جهلها وأدعاءها ، هى وتابعها " قرنى " :

" فكرى : شوفى يا مدام أنتى فيكى كل المواهب المطلوبة فى فنانة كبيرة .. تقف فى وسط أعظم فنانات العالم عندك الموهبة

سوسو : موهبة .. وأنت شفت حاجة يا أستاذ .. والنبى دانا لما كنت بأمثل .. هاملت .. كانت الصالة تنشال وتترفع من الاعجاب ..

فكرى : هاملت . حضرتك مثلتى هاملت

سوسو : طبعا .. أما الرواية دى باحبها خالص .. عشان بتوعظ الناس

فكرى : بتوعظ

سوسو : امال .. دى بتعلم الأم تهتم بتربية أبنها .. دى رواية اجتماعية عظيمة ..

قرنى : دى رواية عائلية تمام

فكرى : بس هاملت

سوسو : (مقاطعة) هى مش فيها مرات الملك بعد مل مات جوزها الملك يعنى التفتت لعشيقها وهمِّلتْ فى تربية ابنها

فكرى : هملت فى تربية ابنها .

سوسو : امال سموها هملت ليه

فكرى : (ساخرا) يا سلام .. انا متأكد ان شكسبير نفسه ما خطرش على باله التفسير ده

قرنى : شكسبير مين يا أستاذ .. أنتو حا تعلونا بقى .. خليها على الله .. ما أحنا بقينا عال أهوه والروايات نازلة على ودنه .. أنتِ لازم عندك عقدة الخواجه

(تقف سوسو وتبدأ فى تمثيل مشهد من غادة الكاميليا وفى أثناء التمثيل يجتمع حولها أبو المجد ورئيس مجلس الادارة .. وعندما تنتهى من التمثيل يصفقون)

حسين : عظيم .. رائع .. شئ ما حصلش ..

أبو المجد : دا ابداع .. دا فن

سوسو : (لفكرى) شفت بقى

فكرى : بس دى غادة الكاميليا مش هاملت

سوسو : قطيعة .. أهو كلهم خواجات .. والنبى ما بعرفهمش من بعض".

والشذوذ عند هؤلاء الرجال أنهم ينافقونها أى أنهم يشذون عن الحقيقة . حتى " فكرى " شاذ عن كل الحاضرين فى المشهد ، فكلهم ينافقونها وهو يشذ عنهم ويقوم بكشفها وتعريتها تماما ، ولكنها وهى المتمرسة بترويض الافكار والكلمات والرجال تعرج على القفشة وفى خفة دم متناهية " قطعية .. أهو كلهم خواجات " ففكرى هنا يعبر تعبيرا ذاتيا فى حين يعبر أبو المجد (المحامى) عن نمط أو قطاع هو ممثله - رجال القانون - ويعبر حسين (رئيس مجلس الادارة) عن قطاع ثان — الرأسمالية .

ولكن الصحفى يعتمد على ثقافته الخاصة ويكشفها وهى تعتمد على خفة دمها وملاحة تلفيقها ، فتدير الموقف بحيث يصبح مقبولا على خطئه وادعاؤها على الرغم من جهلها المطبق ، حتى مع اشتراكها فى بعض الصفات مع فتيات الليل الا أن لها من الصفات ما يخصها تحديدا ، وهذا ما يبعدها عن النمطية فى مواقف كثيرة ويدخلها فى عداد الانسان ذى الطبيعة الخاصة والتعبير الذاتى . خاصة فى مونولوجها فى نهاية المسرحية.

وأبو المجد (المحامى) شخصية شاذة أيضا ، فهو حين يشعل فى (الفنطاس) النار ويفجرها لأنه لن ينقذ دون غيره هذا موقف شاذ عن طبيعة ما درس وطبيعة عمله كمحام نيط به حماية القانون ، وصيانة الحق ، فعمله يبدأ بعد انتهاء الوقائع وضبطها .

ولكنه لا يصنع الوقائع ، ولا يشارك فى صنعها . وهو هنا يشذ عن هذا الأصل ، حين يصنع واقعة احراق السيارة .

و " فتوح " مثال ثالث لحالات الشذوذ . لكنه شذوذ من نوع أخر (جنسى) وهو مرض ، ودوافعه عنده كما رسمها المؤلف كانت حبه للمال وللترويح والفسحة ، التى حرمه منها أبوه لفقره أى بسبب اجتماعى اقتصادى فى المقام الأول ولسبب سوء التربية فى المقام الثانى ، مع استعداد نفسى .

" فتوح : أصل أنا ما بصاحبشى غير الناس الغنيين .. الغنيين قوى

اسماعيل : (يشير الى حسين) عندك الراجل اللى هناك ده غنى قوى

فتوح : طب ما أنا عارف .. ما هى لازقة له أهى

اسماعيل : أنا راجل على باب الله

فتوح : (يقوم فتوح ويسير الى قرنى وفكرى)

طب يا خويا خليك لوحدك على باب الله . أسمع كلامى د الوحدة صعب"

وتتمة لوضوح ارتباط الشذوذ فى الجنس بالشذوذ فى المجتمع الصق المؤلف فتوح مع الرأسمالى الوطنى وألصق سوسو مع مدير رأسمال القطاع العام فكان الشذوذ اجتماعيا مرتبطاً بغيره من أنواع الشذوذ والانحراف وفى هذا نوع من السخرية .

المسألة الرابعة

الشخصية الوسطية فى الملهاة

وربما كان لائقا التحدث هنا عن طبيعة وجدتها فى الملهاة المصرية وهى وسطية بعض شخصياتها . والمقصود بالوسطية ، هو أن الشخصية تتخذموقفا وسطا (بين بين) فلا هو مع شئ ولا هو ضد شئ أو هو يمضى فى قول شئ أو فعل شئ ثم هو يتوقف عن اتمام ذلك أو يتراجع دائما عما يقول وعما يفعل . أو هو يتوسط حالتين أو موقفين فلا هو منجز لأى منهما .

ولربما برزت فى هذا الاتجاه شخصيات فى ملهاوات يوسف أدريس مثل (الصول فرحات) الذى يرتضى لنفسه موقفا وسطا بين عالمين : عالم الواقع المر الذى يحياه ، ويكابده فى مركز الشرطة ، حيث المتهمون واللصوص والمحتالون وعالم الخيال الذى صنعه ليهرب من هذا الواقع المرير . اذ يمضى بعض وقته فى حل مشاكل المجتمع أو ..

تعقيدها . ويقضى بعضا أخر منه فى تخيل عالم ذى سمات اشتراكية أو فاضلة ، حين يأخذ فى قص حكاية (المهراجا) الهندى الذى نزل ببر مصر وأعجب بأمانة (عامل مصرى) فأهداه مالا وفيرا أقام به العامل مصانع وأشغالا ، فلم يعد فى البلدة عاطل . ووفر لأقل مصرى كل وسائل الراحة والنظام والرفاهية .

وهو بين تخيلاته عن عالم فاضل وبين انغماسه فى الواقع الذى أرغمته طبيعة عمله عليه ومن قبل ذلك طبيعة المجتمع المتخلف إذ يمضى فى القص على واحد من المتهمين ظن أنه غير متهم ويتوقف لينغمس فى مشكلة واقعية عليه أن يحرر لها محضرا رسميا . وهكذا يتأرجح (فرحات) بين الواقع المرير وبين العالم الذى صنعه خياله بشكل نقيض للواقع المرير الذى تعيشه الغالبية المطحونة على المستوى الاجتماعى .

وهو بذلك يكون وسطا بين حالتين ، حالة واقعية مريرة وحالة خيالية حالمة من هنا فالحدث إعادة تصوير الواقع والحلم بواقع آخر أفضل .

والظاهرة نفسها نجدها عند شخصية (ادم) عالم الطبيعة فى مسرحية (الجنس الثالث) فهو برغم كونه عالما الا أنه يسبح فى عالم ميتافيزيقى (وراء الطبيعة) وهما حالتان نقيضتان ، فما أن يمضى فى البحث العلمى فى معمله المجهز بأحدث الأجهزة العلمية فى العالم ؛ قدما الا وجد نفسه مشدودا الى عالم آخر ، حيث لقاء بينه وبين غريب أو هى روح لا ترى ، فى ميدان العتبة .

" ناره : اسمع يا دكتور ادم

ادم : (مقاطعا) أسمعى أنت .. بعد خمستاشر ثانية بالظبط ح نيتدى ، والقراية كل ٣٠ ثانية ، الأول العظمى وبعدين الصغرى ، علم .

ناره : علم . ومخاصماك

ادم : أدى نتيجة ادخال المرأة فى مجالات علمية خطيرة زى دى، ببساطة كده تيجى لك قبل التجربة وإيه أنا مخاصماك . والمصيبة انها جايز تعملها وما تقلش ع النتايج .

ناره : دلوقتى مين اللى ..

ادم : (مقاطعا بلهجة جادة جدا) ١٥، ١٤ ، ١٣ ، ١٢ ، ١١ ، ١٠ ، ٩ ، ٨ ، ٧ ، ٦ ، ٥ ، ٤ ، ٣ ، ٢ ، ١ أبتدى ..

(يضغط على زر ، يصدر عن الجهاز صوت وتصبح له تكة منتظمة)

ناره : ١٣- ٥

ادم : مش بطال

ناره : ٨٨ - ١

ادم : غريبة جدا

ناره : ١٣ - ١٠

ادم : أستمرى

ناره : ٢٦ - ١٤ - ٣ - واحدج من عشرة (يستحيل صوتها الى غمغمة كمن يسمع جدول الضرب) ٥ـ٥ و ٩١ - ١٣و ٣٨ - ٢و ٧- ٧ (فجأة يدوى صوت غريب ، صوت أنفوى عميق جدا لا تكاد تعثر له على قرار ، امر بكل قدرته على الايحاء ، يحبب اليك ما يطلبه ويجعله سهل التحقيق فى نظرك حتى لو كان يطلب أن تقتل نفسك)

الصوت : هوووه

ادم : أس ...

ناره : (سادرة فى غمغمتها) ٧ - ٧ ، ٧ - ٧ ، ٧ - ٧

الصوت : هوووه (أقرب وأعمق وأشد نفاذا) (رغما عنه يتوقف ادم عن التطلع) (الى الجهاز ويرفع رأسه قائلا بلا وعى)

ادم : هوووه (فى الخليفة - ناره مستمرة فى الرصد وغمغمة الأرقام)

الصوت : هوووه .. عنك ميعاد فى العتبة

(يطل آدم منه ولبعض الوقت ، لكنه لا يلبث أن ينفض رأسه وكأنما يفيق من حلم يقظة)

ناره : ٧- ٧ ، ٧- ٧

ادم : (باندهاش) العظمى سبعة والصغرى سبعة ، مش معقول

ناره : بقى لها كده سبع قراءات

ادم : دى ظاهرة غريبة . دا كان عنصر الزمن توقف

ناره : ١٣ - ٢

ادم : بدأ يتحرك

ناره : ١٥ - ٣

ادم : أحسن

ناره : ١٠ - ٥

ادم : (يغمغم مستحسنا)

ناره : ١٠ - ٧ ، ٦ - ٧ ، ٧ - ٧

ادم : (يرحل) هوووه

الصوت : عندك ميعاد فى العقبة

ناره : (مستمكرة) ٧- ٧ ، ٧ - ٧ ، ٧ - ٧

ادم : (كالنوم ، يترك " الباب " ويتجه الى باب الخروج)

ناره : رايح فين يا دكتور .. الحق النتيجة عنك (لا يرد ادم ويخرج) ٧- ٧ ، ٧ - ٧ ، ٧ - ٧ ، ٧ - ٧ ، ٧ - ٧ (تسمع تكة ويتوقف الصوت الذى كان يصدر عنه)

باظت التجربة . ايه اللى جراله . حتى لو كان عايز يروح التواليت ماكانش قادر يستنى دقيقة كمان . أدى نتيجة ادخال الرجالة .... مجالات العلم)

(فجأة يدخل ادم وقد تغير تماما وعاد الى طبيعة مليئا بالحياة)

ادم : أسف يا ناره . أظن لزم نعيدها

ناره : أنا مستعدة أخسر شهر من عمرى وأعرف ايه اللى سيبك التجربة

ادم : حاجة كده تموت من الضحك

ناره : تسمح تقولها لى

ادم : حاجة ما تتقالش ، هايفة يعنى ، أنا نفسى باستغراب ازاى تسيبنى التجربة واخرج ، يا لله يا لله ، ح نبتدى تانى . استعدى بعد عشر ثوانى ح نبتدى . هه عشرة ، ٩ - ٨ - ٧ -

الصوت : هوووه .. بنقول عندك ميعاد فى العتبة (الى مكان اخر يتحول ادم ، يستدير كالنوم)

نـاره : دكـتور ادم .. جـرى ايـه . مـالك . فيه ايه . وقفت العدد ليه .(ينظر لها وكأنه لم يعد يراها) أخص عليك .. منظرك يخض .. أنت عايز تخضنى . أنـا أبتديت أخاف (يستدير بلهفة ثم ينطلق كالسهم خارجا من الباب) (ستار مؤقت) [1]

والمسـرحية كمـا أوضـحت فـى فصـل سابق تتعرض لعالم ما بعد الموت ، متأثر بشوامخ الفكـر والأدب العالمية بداء من مدينة افلاطون الفاضلة ويوتوبيا مور وفردوس ملتن المفقود ، ومن قبل ذلك غفران المعرى فكوميديا دانتى الالهية ، وعالم لوكللوس كما صوره بريشت.

ولـربما اكـدت ايضـاحى السـابق بايضـاح اخـر مـن المشهد الافتتاحى الذى عرضت له بالـنص السـابق ، فـرقم (سـبعة) رقـم له علاقة بالدين .. فالسماوات فى الميراث الدينى سـبع ، والأرض سـبع والطـواف حـول الكعـبة سـبع وكذا السعى بين الصفا والمروة وفى مجال الفنون السلم الموسيقى من سبعة مقامات .

وفـى هذا التمهيد من مسرحية (الجنس الثالث) نجد الرقم (٧) هو مفتاح الاتصال بعـالم غيـبى . وممـا يثبـت أنـه عـالم غيـبى هو عدم سماع مساعدة الدكتور أدم لحديث (الصوت) : " عندك ميعاد فى العتبة "

فأدم فقط هو الذى يسمع هذا التوجيه الصوتى الغيبى بعد رقم (٧ - ٧)

على هذا فآدم شخصية نمطية ، لأنه تمثيل للعالم وللعلم تماما ، كما أنه يعد نمطيا أيضـا ذلـك (الصـوت) اذ هـو تمثـيل للغيـب ولعالمـه . وادم الذى هو رمز للانسان بعلمه وتقدمـه تتنازعه حالتان : حالة واقعية مادية وحالة أخرى ميتافيزيقية غيبية أو روحية . وهـو مـع تشـكيله لعـالم المـادة وتحكمـه فيه لا يقدر على أن يتحكم فى نفسه ، فهو قائد لـلمادة وهو فى الوقت ذاته مقود من الغيب . ومن هنا فهو شخصية وسطية أو شخصانية ، تـدور فى فلكين متناقضين فى وقت واحد . ولا يشكل وحدة بين تناقضين سوى وجوده بينهما.

والشئ نفسه ربما يمكننى قوله عن (الفرافير)

وشخصية (الفرفور) شخصية نمطية وسطية ، فهو ينحو نحو ارادة ذاتية حرة ، وهو فـى الوقت ذاته يمارس أعمالا فى الواقع هى العبودية نفسها. وهو كلما ازداد علما ومعرفة

[1] الجنس الثالث ــ البرولوج ــ القاهرة ، عالم الكتب ١٩٧١ ، ص ص ٤ - ٩ .

زادت مساحة انفصاله عن مؤلفه الغائب أو (خالقه) . وهو لكونه نمطا أو رمزا للانسان فى حالة خلقه تابعا لغيره من البشر وضعه المؤلف ليكون نمطا للسادة أو هو رمزا لهم .

وهو مع كونه يرى خالقه (المؤلف) فى بداية المسرحية كبيرا وأنيقا الا أنه يراه مرتين أخرتين قصيرا ودميما بل أقصر وأقل هيبة واكثر بشاعة (كاريكاتوريا) على أساس أنه كلما زاد المخلوق معرفة والماما بالكون الذى هو كائن فيه ، فان نظره لصانعه يكون على غير ما نظره به من قبل ، فهو يصغر ويقبح فى نظره ويصير ضئيلا .

إلا أنه برغم ذلك لا يستطيع أن يكون غير ما أراده له هذا المؤلف الخالق له على خشبة المسرح أو عبر كتاب ، أو على صفحات دنياه ، لذلك فان فرفور يفشل فى كل شئ يريده عكس ما أراد له خالقه ، يفشل فيما عدا ان يكون فرفور أو عبدا حيث خلق ، ليس فى الدنيا فحسب ، ولكن فيما بعد الموت أيضا بعد أن يلعب مع السيد لعبة الموت - تماما كما لعب كل من فلاديمير واستراجون " فى انتظار جودو" لبيكيت - إذ يجرب مع السيد لعبة شنق نفسيهما بعد أن فشلا ، فإذا بعامل المسرح الذى أنهى عمله يدفع بالمقعد الذى كانا يقفان عليه وحبل المشنقة فى عنقيهما معا ، بعد أن تراجعا عن رغبة الموت ، ولما انتقلا إلى عالم ما بعد الموت ظل فرفور وظل السيد سيدا ، حيث يدور دوران الذرة حول النواة التى يدور دورانها (السيد) على أساس أن المادة فى حركة ، وقد كانا مادة ذات روحين فاصبحا مادة بعد الموت فلا فناء ولا عدم ولا خروج على سطح الكرة الأرضية الا لما خرج الى عالم الفضاء الخارجى .

" السيد : بقى ده أسمه كلام . يعملها فينا كده ، بقى بعد ما يألفنا ويسيبنا ويمشى . طيب نعمل ايه دلوقت . (فرفور فى أثناء هذا الكلام يكون مشغولا بالتنفيس عن فرحه وارتياحه بالقيام باستعراضات والقفز فى الهواء والدرجة على الأرض) نتصرف ازاى .. ما تنطق يا بجم أنت وتقول نتصرف ازاى

فرفور : لا . عندك ده كان زمان يا حبيبى . دلوقت تقول لى بجم . أقول لك ستين ألف مليون بجم .. تفتح فى .. أطس صوابعى فى حبابى عنيك

السيد : ما كنت بعقلك يا واد وأدبك .. جرى إيه ؟

فرفور : كنت بخوفى وانت الصادق . انما دلوقت أنا حر . انا خلاص أنا موش بنى أدم . أنا بنى نفسى . الحمد لله . ماعادليش مؤلف .. يا سلام يا ولاد ده حكاية أن الواحد يتألف دى رزلة رزالة .
أجمل حاجة فى الدنيا انك تحس كده انك مؤلف نفسك . انت تقدر تعملها زى ما انت عايز .

السيد : لا حيلك . حيلك . مؤلف نفسك ده ايه . هى فوضى .. اذا كان المؤلف مشى فالرواية لسه موجودة . أنت فاهم إيه .

فرفور : رواية مين يا عم وبتاع مين . كان قبل الحرب الكلام ده . رواية من غير مؤلف وفتوات ولا تساوى عندى حاجة "

السيد : قوم اصلب حيلك خلينا نشوف شغلنا

فرفور : قوم أنت لوحدك . أنا كده قاعد مستريح قوى

السيد : فرفور

فرفور : أنا مش فرفور

السيد : يا واد عيب أنا سيد

فرفور : ألا أنت سيد . أنا دلوقتى بنى ادم زيى زيك تمام

السيد : ما أنت بنى آدم .. بنى آدم آه .. انما فى الرواية فرفور

فرفور : يبقى ماليش فيها مثلها أنت لوحدك

السيد : ما هى المصيبة ان ما ينفعش أمثلها لوحدى . هو لو كان كده كنت سألت فيك المصيبة ان لابد مننا أنا الأثنين .

ومن الجلى ان الشخصين نموذجان لصراع الطبقات . من هنا فكل منهما ممثل لالطبقة. ولا حياة دون صراع ، والصراع كما أرى صراع جذرى : فالسيد يريد بقاء الفرفور فرفورا - يعمل ويكدح لصالح السيد - فى حين أن السيد لا يعمل ، والسيد تبعا لذلك يريد بقاء الحال على ما هو عليه فيما يسمى بالسلام الاجتماعى أن يكون السيد سيدا بكد فرفور وأن يظل فرفور فرفورا كادحا للسيد . فى حين أن الفرفور يريد انهاء هويته الطبقية، بحيث يصبح سيد نفسه اى يمحو الطبقات والطبقية ، ولكنه لا يفعل شيئا لتحقيق ذلك سوى الكلام الذى هو أقرب إلى الشعارات منه إلى القول ، الفاعل .

وفرفور اميل الى أن يكون من حيث العقيدة ملحدا أو غير مقر بدين ، على حين ظهر السيد اميل من حيث الشكل إلى عكس ذلك .

" فرفور : أجمل حاجة فى الدنيا إنك تحس كده إنك مؤلف نفسك أنت تقدر تعملها زى ما أنت عايز "

السيد : لا . حيلك حيلك مؤلف نفسك ده ايه . هى فوضى .

وتجدر الإشارة هنا إلى اختلاف إيقاع الشخصية فى حالة كونها منغمسة فى الحياة الواقعية المادية عنه فى حالة كونها سابحة فى بحيرة خيالاتها . وهذا بالطبع ينطبق على الشخصيات التى تعرضت لها ، فوصفتها بالشخصانية .

كما أن إيقاعها فى حالتها الوسطية ـ حالة البين موقفين أو رأيين ـ مختلفة أيضا عن الحالتين ـ أن يكون ملتزما برأى أو بعكسه .

فتكون للشخصية الشخصانية بهذا الشكل ثلاثة إيقاعات مختلفة ، متداخلة :

- إيقاع حالاتها الواقعية المادية
- إيقاع حالتها الرومانسية أو السريالية
- إيقاع حالتها (البين بين)

يقول جلزورثى : " قد يكون للانسان الكثير من الحالات المزاجية ، ولكنه لا يمتلك الا روحا واحد " [١]

والروح الواحد ، مع تعدد الحالات المزاجية للشخصية الملهاوية تعمل على خلق الوحدة لدى هذه الشخصية . وهذا ما أراه محور الايقاع لدى الشخصية المسرحية الكوميدية .

---

[١] Jhon galswarthy. Some platitude conceming Drama . The inn of train quality, Charles Scribning S S ons. ١٩١٢. p ١٩٧



الفصل الثانى

الإيقاع والشخصية في المأساة

الفصل الثانى

الإيقاع والشخصية في المأساة

غالبا ما ننفعل عاطفيا مع الشخصية المأساوية ، على عكس انفعالنا بالشخصية الملهاوية الذى يكون انفعالا عقليا ، فاننى أشعر بالدفء ، وأنا أشاهد بطلا ماساويا على خشبة المسرح ، لأنه عاطفة جياشة تستدعى عاطفةجياشة مناظرة لها بين المشاهدين فى حين يشعرنى البطل الملهاوى بالبرودة ، ، وبالمدى الفاصل بينه وبينى لأن أفعاله تستدعى النظر واعمال الذهن ـ نوعا ما ـ .

والبطل الفرد فى الملهاة كما أشرت فى الفصل السابق يكون نائبا عن جماعة وهذا معنى القول بأن البطل الملهاوى ، يكون نمطيا فى الغالب . أى تعبيراً عن موقف أو ظاهرة جماعية .

والبطل المأساوى يكون فردا ،له مسلكه االفردى للأمور ، ويتحمل بمحض اختياره تبعة قراره . وتكمن ماساته فى أنه يسقط فى النهاية ، لأنه يعجز عن ربط الشرط الذاتى الذى دفع اختياره نحو صنع قراره المتحدى لارادة أقوى منه ، مع الشرط الموضوعى . لأن الفرد لا يحقق ارادته منفردا ، دون تعامل مع مجتمع ما هو جزء منه . فالجزء الذاتى ، والكل موضوعى . ولكى يتحقق انجاز ما لابد من أن يتوام مع الشرط الموضوعى وهو مجمل ارادة المجتمع الواعية ومجتمع الفرد وأداته لتحقيقها . ومعنى هذا أن تتوحد الارادتان الفردية عند البطل، والجماعية عند مجتمعه . حتى تتوحد النتيجة ببلوغ الهدف النهائى .

البطل المأساوى والشرط الذاتى :

لما كانت طبيعة البطل المأساوي فردية ، وغير موضوعية ، غالبا ـ فلقد بات نضاله لتحقيق ما يريد على غير خطة أو نظام ، ومن ثم فقد أقدم على احداث عظيم دون تأهله لهذا الاحداث .

فهو يقدم على تغيير نظام (إلهى) فى المأساوات القديمة أو نظام (اجتماعى) فى المأساوات الحديثة ، دون أن يمتلك هو نظاما أكثر رقيا من النظام الذى يريد تحطيمه ، بل دون أن يكون لديه نظام ـ مجرد ـ من هنا تحدث الفجيعة بسقوط

البطل الفرد . فهكذا (ياسين - فى مسرحية : ياسين وبهية) وهكذا (أمين) فى مسرحية (آه ياليل ياقمر) وهكذا (حسن فى مسرحية منين أجيب ناس) ، وهكذا (قيس - فى مسرحية مجنون ليلى) اذ يواجه منفردا ودون عدة فكرية مناسبة مجتمعا له نظامه الفكرى والمعتقدى الذى ترسخ بالعادة . من هنا تحتم أن يسقط كذلك شأن الحسين والحلاج .

وكذلك الشأن مع الملكة الشرقية (كليوباتره) فلقد انفردت بصنع القرار ، وتصريف الأمور كلها وتوجيه القادة وفق شرطها الذاتى ، ودون رغبة منها فى تملك نظام يتوافق مع نظام الإمبراطورية الرومانية ، وبالطبع دون أن يوجد لدى الامبراطورية الرومانية مثل ذلك أيضا .

من هنا انقسم معسكر الإمبراطورية على يديها إلى قسم شرقى بقيادة (أنطونيوس) الصورية وقيادتها الفعلية وقسم غربى بقيادة (اكتافيوس) وبذلك تحققت ارادتها جزئيا ، فكفت عن محاولة توحيد الشرط الذاتى مع الشرط الموضوعى ليتحقق لها ولمعسكرها النصر على معسكر الغرب الرومانى ، فهزم جيش بطلها . وهو أمر أدى إلى سقوطها سقوطا فاجعا .

ولربما أدى استشهاد بنص من (مصرع كليوباتره) إلى تحديد طبيعة الشرط الذاتى عند البطل المأساوى .

فهذه كليوباتره تنفرط من بين يديها حبات نظام شرطها الذاتى ، لتحقيق أرادتها فى السيطرة على الامبراطورية الرومانية بأسرها ....

فهى تقيم حفلا كبيرا باذخا فى قصرها عشية المعركة الفاصلة . وهى تسب روما . وتقبح كل ما هو رومانى ، مع أن قائد جيوش نصرها رومانى وكبار القادة رومانيون .

" كليوباتره : دنان مصر لا دنان الروم "

" كليوباتره : حبرا أعندك سحر يشل طاغوت روما
ويجعل الناس فيها حجـارة ورسوما

أنطونيو : سيدتى لا تجرحى قوادى ولا تنالى بالأذى أجنادى
قللى السخط على بلادى

كليوباتره : أنطونيو ما أنت رومانـى ألم تقل انك لى جندى

أنطونيو : بلى ، وددت أننى مصرى وأننى تابعك الوفى
ما لى سوى رضاك مضى

وهو أمر يصبح موضع تعليق مضحك القصر :

" أنشو : تلك والله قضيـــــة أصبح الراعى رعيـة
حكم الحب على قيصر والحـب بليــــــة
صار كالشعب وســاوى همج الاسكندريـة "

وهـذا أمـر لا يمـر بهـدوء عـند قواد روما وحلفائها عشية الحرب الفاصلة بينهم وبين روما الغربية . فهذا قائدهم الرومانى قد أعترف بأنه تابع للملكة الشرقية :

" قائد : قولوا يا رومانيون تحيا روما
أخر : تحيا روما
ثالث : تحيا روما
أنشو : (ضاحكا) تحيا الخمر يحيا السكر
القواد : تحيا روما
جماعة من المصرين : تحيا مصر " [1]

إن الملكـة بكـلمة مـنها تخلت عن أدوات نصرها فى معركتها الحاسمة . ولقد كان ذلك جريا وراء انفعال أخذ مظهرا مسطحا للوطنية . فالوطنية هى:

الحفـاظ عـلى أرض الوطن محافظة تامة من تدخل المستعمر الدخيل ، وذلك يستوجب استعدادا ونظاما مؤهلين تماما . وإذ أقول ذلك فانى أقول إن الوطنية تحتاج إلى نظام وطنى يحفـظ للوطـن اسـتقلاله الاقتصادى والسياسى واستقلال أرضه . وذلك لا يحدث دون نظام اجـتماعى عظـيم . والحكـم الفـردى المطلـق يؤدى إلى التفريط فى النهاية بعد هزيمة القرار المنفرد على اطلاقة امام القرار الجماعى الصادر عن نظام مضاد .

فـاذا كان اكتمال الشرط الذاتى مرتهنا باكتمال وعى الفرد (البطل) بقضيته (ابعادها وأهدافهـا المرحلـية المـتعددة ، والمكملة لبعضها بعضا وهدفها النهائى وأدوات تحقيق ذلك كلـه) ؛ وكانـت (كليوباتره) كما وضح من تعاملها مع حلفائها فى موقف مرحلى ، قد سلكت مسلكا يبعدها عن الوصول إلى تحقيق هدفها النهائى .

---

[1] مصرع كليوباتره . ط التجارية . ص ٤٤ وما بعدها .

فلقد بات واضحا فقدها لإرادتها ، ولوعيها بالأهداف المرحلية .

ويبدو ذلك جليا ليس فى المعركة التى دارت كلاميا بين القادة الرومان والمصريين فى قصرها الملكى وإنما فى النتيجة التى أسفر عنها فعلها غير الواعى حيث عمل القادة الرومان على التآمر ضد (انطونيوس) والانضمام إلى صفوف أعدائه (روما الغرب) بقيادة (أكتافيوس) :

" قائد رومانى : (لزميل من زملائه هامسا)

هلا نظرت الى الأميرة إنهـــا سكرى تعثّر فى خليع عذارها

آخر : وتأمل المفتون كيف جرى على آثارها وانجرّ فى تيارهـــــا

آخر : (لزملائه حيث يسمعه أوروس وألمبوس)

وانظر إلى ألمبوس فى تردده يأبى الهتاف معنا لمولده "

" ألمبوس : (لنفسه وهو يتسلل إلى الخارج)

أوروس . أنطونيو حسابكما غدا روما الأبية لم تنم عن ثارها[1]

" قائد رومانى : (لزملائه همسا)

دعوا أنطونيو انـــى أرى السكر به أزرى

لقد كان الفتى الفطن فصار الحدث الغرا

قائد أخر : (همسا)

سنلبث ساعة نحتال حتى اذا سلت عقولهم أنسللنـــــا

فما المتدلة السكير أهـــلا لتنصره السيوف اذا أستللنا "

إذا فشخصية كليوباتره " شأنها شأن الشخصيات التراجيدية ، تكمن مأساتها فى فقدها للشرط الموضوعى فى صراعها مع قوى " غيبية " أو " اجتماعية " أكثر رقيا أو أكثر قوة منها ، بكونها تستخدم وعيها الذاتى فقط دون محاولة لصنع نتيجة فاصلة لصالحها أو لصالح فكرة تعتنقها على طريق صالح اجتماعى تراه ودون أن تستعين بالوعى الجماعى لمجتمعها أو دون أن يكون لدى مجتمعها وعى من الأصل .

فكأنها تناضل من أجل الجماعة وبديلا عنهم فى الوقت الذى كان مفروضا أن تناضل من أجل الجماعة مع الجماعة ، حين نضج وعيها بقضاياها المصيرية والتحم وعى الفرد

---

[1] نفسه ص ٥٣ ـــ ٥٦ .

البطل مع وعى المجتمع (طبقتها صاحبة المصلحة فى بقاء حكمها) الذى يتطلع الى تغييرات عظمى ويمتلك أدواتها ويقدم على إجراء التغيير .

وكليوباتره بالمفهوم الذى أوضحته ، شخصية لها ذاتها الاجتماعية والجسمية والنفسية . ومن غير المعقول أن يقال عنها ما قاله العقاد [1] عن غياب الشخصية فى مسرح شوقى .

دوافع الفعل عند الشخصية المأساوية دوافع ماضية :

عادة ما تبدأ المأساة بعد انتهاء القصة . ونحن نطالع هذا فى مأساة " أوديب ملكا " لسوفر كليس ، وفى كل ما تلاها من مأسى . فالملك " لير " تبدأ مأساته بعد تقسيمه مملكته على بنتيه الكبرى فالوسطى دون الصغرى المحبة الحقيقية له وهوالملك الاقطاعى الذى كان واجبه الحفاظ على الاقطاع.

وكذلك الأمر مع (كليوباتره ") فمأساتها تبدأ بعد انتهاء قصة حبها لانطونيو ، بانتحار أنطونيو . من هنا فان دوافع فعلها (الاقدام على الانتحار) من ماض كان لهما أو هى رد فعل على فعل مضى .

ولأن البطلة هنا ملكة عظيمة فلابد من أن يكون فعلها على قدر من العظمة فى لحظة اقدامها على الانتحار ، فهى تسقط بعظمة . فمن المنطقى أن تبدأ باستعراض له طبيعة غنائية أو ذاتية :

" كليوباتره (تركع أمام تمثال ايزيس)

اليوم أقصر باطلى وضلالى	وخلت كأحلام الكرى امالى
وصحوت من لعب الحياة ولهوها	فوجدت للدنيا خمار زوال
وتلفتت عينى فلا بمواكبى	بصرت ولا بكتائبى ورجالى

فهذه البكائية الغنائية التى تستهل بها الملكة مونولوجها مدفوعة بفعل جلل:

" وطئت بساطى الحادثات وأهرقت كأسى وفضت سامرى ونقالى "

من هنا أستوجب رد فعل جلل وهو أستهلال بكائى ملكى ، متبوع يتضرع لايزيس يستهدف توكيد معتقدها أو قناعتها الدينية . وهو نوع من طلب الاتزان أو التوازن النفسى فى لحظة الزلل :

---

[1] ذكرى مرور ٢٥ عاما على وفاة شوقى . الهلال ــ عدد خاص (مقال : شوقى فى الميزان الميزان) .

" ايزيس ينبوع الحنان تعطفي   وتلفتي لضراعتي وسؤالي
أنت التى بكت الأحبة وأشتكت   قبل الأرامل لوعة الارمال
انى وقعت على رحابك فارحمي   ذل الملوك لمجدك المتعالى
هل تأذنين بأن أعجل نقلتى   وأحث عن دار الشقاء رحالى "

الشخصية المأساوية ومرحلة استرجاع الماضى :

" وعلاك ما أدع الحياة جبانة   أو ضيق ذرع أو قطيعة قالى
انى انتفعت بعبقرى جمالها   وتمتعت من عبقرى جمالى
وجمعت بين شعورها وعواطفى   وقرنت رحب خيالها بخيالى
ووجدتها قد خلدت أبطالها   فبسطت سلطاتى على الابطال
بنت الحياة أنا وتشهد سيرتى   ما كنت من امى سوى تمثال
منها تناولت الرياء وراثة   وأخذت كل خديعة ومحال
وقسوت قسوتها ولنت كلينها   واقتست فى صدى بها ووصالى
ولربما رشدت فسرت برشدها   وغوت فأغوتنى وضل ضلالى
ووجدتها حبا يفيض ولذة   فجعلت لذات الهوى أشغالى
يومى بأيام لكثرة ما مشت   فيه الحياة وليلتى بليالى
ولقد لقيت من الحياة صبية   ما جل من بؤس ورقة حال
فخلعت ملكى طفلة وشردت فى   صدر الصبا ورأى المكاره الى
شرعت على السوط فى كتابها   واليوم تضربنى بدرس غالى "

والشخصية المأساوية وإن أكثرت فى لحظات سقوطها من استدعاء ماضيها أو أمجادها الماضية فإن تداخل الماضى المستدعى لدعم الحاضر دعما نفسيا لا أكثر ولا أقل . لأن النهاية محسومة محتومة بدافع أقوى من خارجها وان كانت النهاية معلومة لها أو متوقعة : " ....   واليوم تضربنى بدرس غالى "

فكليوباتره بالرغم من أنها خلعت من الملك وهى طفلة باستيلاء أخيها بطليمكوس الثالث عشر بمساعدة الكهنة على العرش البطلمى فى مصر ، الا أن ذلك فى تقديرها - هنا - لم يكن أكثر من مجرد سوط شرع عليها ولكن الضربة القاصمة انما هى درس لمن كان

علـى شـاكلتها ، لا درس لهـا كمـا تقول . لأنها أخذت قرارها الملائم لطبيعة الفعل الذى حدث لها وهو قرار من جنس الفعل الملكى .

" يـا مـوت هـل حـرج عـلى مسـتنجد ... بـك أن يسـابق واقـع الأجـال
يومـى أعجلـه ولـو لم أنتحـر ... للقيـت يومـا مالـه مـن تـالى "

فمـاذا يفيدها الـدرس بعـد المـوت أو حتى قبيل التهيؤ له والعمل على أن يغشاها وهى بعـد هـذه المـراحل المتصـاعدة وصـولا الى تمام رد الفعل الاختيارى المطابق للفعل الاجبارى الاضطرارى الذى وقع على الشخصية فهى تشرع فى الانتحار توكيدا لدافعها ، ونزعتها الوطنية :

" هـلمّى الآن مـنقذتى هـلمى ... وأهـلا بـالخلاص وقـد سـعى لى
شـربت السـم مـن فـيك المفـدى ... بسـلطانى وزدت علـيه مـالى
عـلى نابـيك مـن رزق المـنايا ... شـفاء الـنفس مـن سـود الليـالى
وبعـض السـم تـرياق لـبعض ... وقـد يشـفى العضـال مـن العضـال
دعـوت الـراحة الكـبرى فلبـت ... فـبعدا للحـياة وللنضـال
هـلمى عـانقى أفعـى قصـور ... بهـا شـوق إلى أفعـى الـتلال
سـطت رومـا عـلى ملكـى ولصـت ... جواهـر أسـرتى وحـلى الى
فرُمْـتُ المـوت لم أجـبُن ولكـن ... لعـل جلالـه يحمـى جـلالى
فـلا تمشـى عـلى تـاجى ولكـن ... عـلى جسـد بـبطن الآرض بـالى
وقـد عـلم الـبرية أن تـاجى ... نمـته الشـمس والأسـر العـوالى
يطالبـنى بـه وطـن عزيـز ... وأبـناء ودائعهـم غـوالى
أأدخـل فـى ثـياب الـذل رومـا ... وأعـرض كالسـبى عـلى الـرجال
وأحـدج بالشـماته عـن يمينـى ... ويعـرض لى الـتهكم عـن شمـالى
وألقـى فـى الـندى شـيوخ رومـا ... مكـان الـتاج مـن فـرقى خـالى
وأغشـى السـجن تاركـة ورائـى ... قصـور العـز والغـرف الخـوالى
وتحكـم فـىّ رومـا وهـى خصـمى ... وتسـرف فـى العقوبـة والـنكال
يـرانى فـى الحـبائل مترفوهـا ... وقـد كـان القيصـر فـى حـبالى
اذن غـير الملـوك أبـى وأمـى ... وغـير طـرازهم عمـى وخـال

سأنزل غير هائبة اذا ما تلمظت المنية للنزال
أموت كما حييت لعرش مصر وأبذل دونه عرش الجمال "

ثم انها بعد توكيد دوافعها الوطنية أو الطبقية فى الحفاظ على عرش مصر لصالح من يطالبها به من (الأسر العوالى) أى لصالح طبقتها العليا[1].

وهى مع استعراض دوافعها الوطنية بل دوافعها جميعا لتبرير قرارها على المستوى التاريخى ، الا أنها لا تنسى أن تؤكد ، وهى تحتضر طبيعتها الأنثوية ، وتوكيد اقدامها على الأنتحار برغم رغبتها الشديدة فى الحياة .

" يا ابنتى ودى .. هلما زيناتى .. للمنية
غلالتى .. طيبانى بالافاوية .. الزكية
البسانى حلة تعجب أنطونيو .. سنية
من ثياب كنت فيها أتلقاه .. صبية
ناولانى التاج تاج الشمس فى ملك البرية
وانثرا بين يدى عرشى الرياحين البهية " تموت بين وصيفتيها"

وللناظر بعد ذلك ـ فى كل ما طرحت هنا ـ أن يرى بوضوح الطبيعة الذاتية المكتملة فى شخصية كليوباتره ومن هنا يتحصن ضد رأى العقاد الزاعم بانعدام شخصية الشخصيات فى مسرح شوقى .

التوازى فى الشخصية الرمز :

الشخصية الموازية تكون فى حدث مواز من صنعها أو من صنع غيرها ، بمعنى أن فعلها تكرار متنوع لفعل غيرها. و" نعيمة " فى مسرحية (منين أجيب ناس)[2] شخصية موازية لشخصية مادية ، حية ، ولكنها موازية للرمز فى الموروث الشعبى . وربما تأكد ذلك بقول الساحرة الأولى لزميلتها:

" الساحرة : بحلقوا فى النار وشوفوا ..
تلاقوها هيه هيه ..

---

[1] يمكن الرجوع الى جورج جريفتش ــ دراسات فى الطبقات الاجتماعية ــ القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب

[2] نجيب سرور ، منين أجيب ناس ، القاهرة ، الثقافة الجديدة ١٩٧٣ .

هيه هيه ايزيس .. عزيزة ..
زيزى .. عايدة
وبهية وخضرة وأمك ..
يا على يا زيبق يا مصرى
هيه هيه شهرزاد ..
ناعسة .. فاطمة ..
الآسامى كتيره والحرباية واحدة ..
ألف أسم بألف لون ..
بس ها تشوف فى النهاية ..
يا ترى الحرباية تغلب ..
ولا مكر الحية يغلب ..
مش تقول غلب حمارك ..
يللا .. يللا ..
رقصوها ع الشناكل ..
كونوا حربة فى ضهرها
كونو سلاية فى قفاها ..
أخطبوط .. تعابين .. ديابة .. عفاريت
لعنة قدامها وراها وحواليها ..
يعنى نسوها اسموها ..
البخوها .. دوخها
لخبطو لها غزلها
أصلها غزالة شاطرة ..
كتفوها .. شلوا يدها
أسرقوا مغزلها منها ..
وأغزلو لها بيه كفن ..
م النهارده كلمة السر " القمر "

والقمر يعنى " الهرم "
أفتحوا للسر بير
وأكفوا ع الخبر ماجور ..
نيموهم ..
بنجوهم
حنطوهم "

والساحرات رمز ، من هنا للمخرج أن يفسره ، لأن الرمز على المسرح تجسيد لذلك يحتاج الى المخرج المفسر لا المخرج المترجم ، لضرورة وضع مقابل تجسيدى للرمز .

من هنا وجدنا الشاب (منير مراد) [1] يفسره فى عرضه للمسرحية بفرقة المسرح المتجول على خشبة مسرح السلام بالقاهرة على أن الساحرات هم اقطاب الحركة التأسيسية لدولة الصهاينة . وهو ما سوف ننظر فيه عند الكلام عن الايقاع بين النص والاخراج فى بابنا الأخير .

على أن التوازى مع الرمز فى المورث الشعبى يضع شخصية بهية " فى الشخصية القناع " .

فالمؤلف لا شك يختفى وراء قناع بهية ، التى هى قناع كل أمة مناضلة من أجل الخلاص .

كما أن المؤلف أيضا يختفى وراء الشخصية الرمز التى تجسدها الساحرات الثلاث فخبرة الساحرات الثلاث التاريخية هى نفسها خبرة المؤلف ، بحيل أعداء الحرية والخلاص البشرى والطبقى :

" هيه هيه . إيزيس .. عزيزة
زيزى .. عايدة
هيه هيه ناعسة فاطمة "

اذن فنعيمة هى كل هؤلاء النسوة المناضلات فى سبيل ايمان واضح وهدف محدد .

فحبل النضال من أجل النضال من ايمان وهدف هو ما يوحد بين " ايزيس " رمز النماء والارادة الصلبة فى الوصول الى الهدف فى مصر القديمة ، وبين

---

[1] هو أحد فنانى الجيل الرابع المسرحى ، وكان زميلا لنا فى (جمعية الدراما بالاسكندرية)

بهـية رمز النماء والارادة الصلبة فى الوصول الى الهدف فى مصر الحديثة ، وبين " خضرة الشـريفة " رمـز النضـال فـى سـبيل العقيدة فى الموروث الدينى . وهذه الرموز متوحدة من حيث الإرادة والأداة النضالية- وصولا للهدف مع (شهرزاد) فى الوروزث الشعبى العربى .

والشـرقى كرمز للنضال ضد افكار مجنونة لحاكم فرد مطلق ، وهى رموز متوحدة مع رمز النضـال وراء الـزوج ضـد ضـربات القـدر فـى قصـة (ناعسـة وأيوب) فى الموروث الدينى اليهودى .

والشخصـية بهذا المفهوم قابلة للتفسير عند تجسيدها على خشبة المسرح، على أساس فهـم طبـيعة الرمـز عـلى المسـرح بالشـكل الـذى أوضـحه (بامبر جاكسوين) فى كتابه : (الدراما فى القرن العشرين) [1]

وذلك يكون من حق المخرج أو هو من واجبه مفسرا كان أم مترجما .

تقابـل الشخصية الرمز مع شخصية رمز :

ولكـى يـتأكد الرمـز يـلجأ الكاتـب الى صـنع تجسـيد معـادل له ، تمامـا كما يكتب شخصـية محوريـة ، ويكتب فى الوقت ذاته وفى المشهد ذاته أو فى غيره شخصية مناوئة لهـا ؛ ذلـك حتى يستقيم الصراع ويكتسب اسمه ، فيؤكد للعمل المسرحى جوهره وهو أمر شـبيه بقيمة ما يصنعه فنان تشكيلى حين يخلق تكوينا بلون أسود ثم هو يمزج معه تكوينا ضـئيلا بـاللون الأبيض ، فيخلق التوازن ويوحى بالتعارض أو الصراع ويرمز بلون متعارض قيمـتين . ولـربما يظـن مبـتدئ فـى قـراءة اللوحـة التشكيلية أن التكوين الأبيض الشاحب الضئيل ميت فى تشكيله مع الاسود الذى يغطى بتكوينه المساحة الفراغية من اللوحة التى صنعها الفنان .

ولكـن هـذا اللـون الأبـيض الضـئيل مـن القـوة والثـبات المتعادل مع نقيضه الأسود فى اللوحـة ، ولقـد شـكل الفنان (سيد سويدان) [2]مشهدا فى مسرحية " كأنك يا أبو زيد " فجمـع فـى تكويـن العـرش بين ثلاثة ألوان هى : الأسود الذى غطى كرسى العرش المكون

---

[1] بامبر جاسكوين الدرامات القرن العشرين ، ت : محمد فتحى (القاهرة الأنجلو المصرية) .

[2] فـنان تشـكيلى اسـكندرى صـمم ونفذ عروضا أخرجتها فى (حلم ليلة صيد) بقلعة قايتباى ١٩٨٢ ، (مصرع كليوباتره) ثم هذا العرض تأليف : صبحى يحي .

من (مكعب للجلوس ودائرة كبيرة هى ظهر العرش) ثم أراد أن يصنع تكوينا من اللونين للايحاء بدلالة درامية مهمة، فوضعه على يمين العرش - من منظور الجالس عليه - أصيصا بـه شـجرة جافـة نحـيلة تنـتهى عـند مسـتوى الجـالس عـلى العرش على شكل حرف V اللاتيـنى ، ولكـن فـرعا مـن فـرعى قمـتها تلك ، مكسور ومعلق مع فرعه لأسفل. وأعطى الشجرة الجافة والأصيص اللون الأبيض .

ثـم سـلط بـؤرة ضـوئية حمـراء عـلى الـتكوين فـبدا العـرض جليا ، مع وحدة بصرية وانفعالـية أكـدت المغزى وأوحت بعدى قوة المتصارعين (أبو زيد) ممثلا للطبقات الشعبية فـى حالـة حـس طـبقى ، والملك ممثلا للطبقة الحاكمة حكما مطلقا (أتوقراطيا) . مع أن اللـون الأبـيض كما أوضحت ماثل مثولا ضئيلا ، لكنه متوازن مع اللون الأسود الذى غطى مساحة العرش .

مـن هـنا أقـول ان تعـارض رمـزين يجسـدهما شخصـان أو مجموعـة مـن الأشخاص فى العـرض المسـرحى شـئ مهم ، وضرورى لتجسيد أبعاد الصراع ، وتوكيده . ومثاله ما فعله نجيب سرور فى (منين أجيب ناس)

" نعيمة : خد بايدى يا حسن

فك قيدى يا حسن

(عـزف عـلى الـناى ، السـاحرات يتسمرون فى أمكنتهم ويبدو عليهن الرعب)

يا حوريات تعالولى

عقود عقود زى اللولى

الساحرة : سكتوها

لجموها

أمنعوها م الغنا ..

سحرها هوه الغنا

نعيمة : يا حوريات تعالولى

عقود عقود زى اللولى

(تـتدرج من الغناء الى الرقص على دخول الحوريات وتقوم بعضهن بلف السلاسل حول الساحرات) .

ورروا العوازل فن الرقص

ورروا العوازل فن الرقص

الحوريات : هينا مقص وهينا مقص

هينا عرايس بتترص

حورية ١ : رقص الخيل يا رقص الخيل

الخيالة نفسها طويل

حورية ٢ : كده نتمايل كده نتمخطر

الله اكبر الله اكبر

حورية ٣ : تقبل دايما أى تحدى

لو قدامنا بحور هانعدى

حورية ٤ : رقص النحلة يا رقص النحلة

هزى يا مريم جذع النخلة

ويـبدو الـتعارض بـين الرمـزين المجسـدين فـى شخصـية السـاحرات مـن ناحية وبين شخصـية الحوريـات مـن ناحـية أخـرى ، وفـى أدوات كـل من طرفى الصراع فى المشهد المسرحى :

" الساحرة ١ : رقصوها ع الشناكل ..

كونوا حربة فى ضهرها

كونوا سلاية فى قفاها ..

أخطبوط .. تعابين .. ديابة .. عفاريت

لعنة قدامها وراها وحواليها ؟؟

يعنى نسوها اسمها

البخوها .. دوخوها

لخبطو لها غزالها "

" نعيمة : ورروا العوازل فن الرقص "

" الحوريات : هينا مقص وهينا مقص "

" حورية ١ : رقص الخيل يا رقص الخيل "

" حورية ٢ : كده نتمايل كده نتمخطر

الله أكبر الله أكبر

" حورية ١ نقبل أى تحدى "

" جورية ٤ : هزى يا مريم جذع النخلة "

فأدوات الساحرات أدوات مادية تتمثل فى أفعالهن ضد " بهية "

(رقصوها ع الشناكل ـ كونوا حرية ف ضهرها ـ لخبطولها غزلها)

فى حين أن للحوريات أفعالا لا أجدها تتناسب مع الأفعال الادوات الموجهة إلى " نعيمة " بطلة المواجهة الشعبية ، عبر العصور المصرية والعربية والإسلامية إذ أنى أرى مواجهة فلوكلورية : " هينا مقص ـ كده نتمخطر الله اكبر ـ هزى يا مريم فالحوريات يواجهن الساحرات بالموروث الشعبى والدينى كما هو ثابت من الشاهد .

وهذا يماثل تجربة (الديكور) فى العرض المسرحى (كأنك يا أبو زيد) المشار إليه حيث خلق المصمم كما أسلفت مقابلات درامية بعناصر الديكور [1] إذ لما كان.العرض قد تم فى " مسرح الغرفة بمسرح سيد درويش " ، وكانت للغرفة وضعية خاصة فى استغلالها أو ترتيب العرض المسرحى بما يناسب أربعة جدران تختلط فيها كل عناصر اللعبة المسرحية مع الجمهور وهوشئ صعب ـ فقد وضع المصمم العرش فى جهة ووضع (الربابة) الضخمة التى صممها ضخمة ، بدرجة ميل تساوى ٤٠ درجة على الحائط المقابل وفى وضع مقلوب ـ رقبتها إلى أسفل وصندوق الصوت الى أعلى ـ وعلق خلفها أدوات النضال الشعبى وهى كف مقلوبة على يمين الربابة وكف لأعلى على يسارها وعدد من الأحجبة والأحجيات وجعل أعلاها تشكيلا شعبيا من (أنابيب الغاب الجاف) فكانت هذه أدوات النضال الشعبية التى توحى بالتمسك بالدين والموروث والرقى وما شابه ذلك .

فى مواجهة الظلم والحاكم الفرد المطلق ، ووضع من (أنابيب بوص الغاب نفسه ، فوق العرش وفى مواجهة اسم الله مشنقة فدلل دلالة درامية كافية على أدوات العرش

---

[1] وان أنكر الفنان ترتيبه المسبق لذلك الذى فسره الفنان فتوح الطويل سكرتير بانوراما المسرح .

المادية (المشنقة) وأدوات الطبقات الشعبية المناصرة (لأبى زيد) وهى أدوات فلولكلورية معنوية - وبذلك وضح التضاد وأوحى الى المتفرج بالدلالة الدرامية وروح الصراع وميل النتيجة الى اتجاه أو جعله يترقب عكس ذلك .

خاصة وأن المسرحية تدين البطولة الفردية ، وتلمح الى ضرورة المواجهة الطبقية الشعبية الحاكمة حكما مطلقا لا المواجهة الفردية المفككة وراء بطل فردى مخلص كما فى الحكايات الشعبية القديمة .

الايقاع وطبيعة الشخصية فى المأساة :

يتحدد إيقاع الشخصية تبعا لفعلها وعلاقاتها وأبعادها وأبعاد الصراع الذى تواجهه ، ولما كنت قد وصلت الى ان الشخصية المأساوية ، تسعى لتحقيق إرادة عظيمة أكبر من قدراتها ، لانها تغفل أو تهمل الشرط الموضوعى لإحداث تغيير ما وتكتفى بالشرط الذاتى ، وهو تأهيلها الذاتى للفعل . وهو أمر غير كاف على الاطلاق فى إحداث التغيير عظيما كان أم ضئيلا -

بديلا عن مجتمعها ، الى جانب كونه نقيضا للشكل التعبيرى الصادر عن التصدى لمواجهته صراعيا . من هنا كان ايقاعها أى نظام تدفق فعلها تعبيريا مغايرا للشكل التعبيرى ولايقاعه الصادر عن مجتمعها ، فهذا عطيل فى موقف ، بينما الوسط المحيط فى موقف مناقض ومغاير حسب طبيعة العلاقة الشخصية بينه وبين الشخصيات على حدة وهذا (هاملت) له موقف من أمه (جرترود) وهو موقف مغايرة ، اذ هو مرتبط بها رباط الابن بأمه. وله فى الوقت ذاته موقف ذاتى موقف من عمه (الملك) عشيق أمه وهو موقف مناقضة إذ هو منفصل عنه نفسيا انفصالا حتميا بحكم معرفته الشكية فى أنه قاتل أبيه ، ومغتصب عرشه وفراشه . وله موقف من (بولونيوس) ياور الملك ، ووالد حبيبته " أوفيليا " . ولكل موقف من هذه المواقف هيئة أو شكل متباين عن الشكل عند الآخر .

شكل يحقق الوحدة الموضوعية والوحدة النفسية فى المشهد أو فى العمل المسرحى متكاملا وهذا الشكل أيا ما كان ينتظمه ايقاع يناغم ما بين الموضوع والشكل ذاته الذى يحويه ، هذا الإيقاع هو الذى تتدفق من خلاله أنواع الإمتاع وتنتظم به جزيئات الإقناع ، وتتحدد بوساطته حدود كل شخصية من الشخصيات تحديدا عاما كأن يكون هذا شخصية

إراديـة ، ويكون غيرها شخصية عقلية فى حين تكون ثالثة شخصية إنفعالية . فإيقاع هذه غير إيقاع تلك .

ولـما كانـت الشخصـية التراجـيدية شخصـية إنفعالية فقد تحدد بذلك إيقاعها العام ، المحـدد لطبيعـتها العامـة والمـنظم لجزيـئات قيمها وموضوعاتها ، بحيث تمتع فى الوقت ذاته .

والشخصية الإنفعالـية أو المأسـاوية لا تظهـر لـنا ذات انفعال جاهز ، وانما توجد مع الشخصـيات المضـادة مـا يدفعهـا ويحـركها بحيـث تنفعل ، ومن ثم تقدم على الفعل دون امتلاكها لزمام شرط الفعل الموضوعى فتتردى .

و " سـليمان الحلـبى " [1] شخصية اراديـة بكـل المعـانى . لماذا . لأنه أمتلك الحس فـالوعى الوطـنى القومـى وامـتلك زمـام الشـرط الذاتـى ، واقـترب مـن الشـرط الموضـوعى لمجتمعه، ذلك الرافض للمستعمر الفرنسى الدخيل .

ولكنه لم يلتحم التحاما عضويا أو تنظيميا ـ كشرط ذاتى مع الشرط الموضوعى ، بحيث يكـون الفعـل جماعـيا مـنظما فـى مواجهـة جماعـية محسـوبة ضد المستعمر المرفوض على مسـتوى الوطن كله . وانما اختار بارادته التى هى مزيج بالضرورة من العقلانية والانفعالية ـ وبينهما توافق محسوب .

اخـتار مواجهـة فـردية ، بيـنه وبـين الارادة المعاديـة ، فكـان هـو ممثلا لارادة أمته العربـية الاسـلامية العـريقة فى نضالها ، مع ممثل الاستعمار العسكرى السافر " كليبر " فقتله واستسلم . ومعنى ذلك أنه كان اراديا .

حين أعد فقتل ، ولكنه كان (عقلانيا) حين استسلم ، ولم يهرب :

" سـليمان : وهـزيمة أمـة كـريمة .. مـا قولـك . أن تلـبس العار وتأكل الندم وتنبش عقولنا بأفكار خطرة .

وعـيون شريرة ترصد الواحد كثعابين أرسلتها السحرة الى مائدة طعامه فتصدّ عن الأكل، والى عمله فتذهله عنه، والى فراشه فتزرعه بالشوك .

وعـندئذ تفـتح أبـواب الجحـيم ، الجحـيم يصـبح نظام الحياة ، ويصبح نبض الدم فى العروق. : أركع وأدفع .

[1] الفريد فرج . نفسه ص ٦٨ . الهلال .

قدم رجولتك للمهانة وأطفالك لأنياب الجوع وعنق جارك للمشنقة . قدم قدم . وأركع وأدفع وعش لتملأ عينيك بالتراب وحلقك بالحجارة .

عش لتتحول بفعل الساحر الفرنسى الأسود من رجل إلى كلب . وإذا بلغ بك وقطعتك الحسرات .. لا تتأوه . وأضرب الحائط الذى تختار وتشاء وأنبش القمامة ما تشاء وأسجد لغير الخالق ما تشاء ، وأرق ماء الوجه أو ماء العينين ما تشاء ، فقد منحك كليبر سارى عسكر الفرنسيس أمان الحياة ".

و" سليمان الحلبى " إرادى ، مثل " هاملت " يتأنى ويتأمل وينفذ مخططه الصراعى على مهل ويشخص لنفسه ولغيره حالات مختلفة كما فعل فى مشهد الأقنعة فى الأزهر لكن العقلى هو (ياجو) والإنفعالين هما (عطيل- وردريجو) فيما أرى فهما مشتركان فى حب " دزديمونة " أحدهما أسود ، والأخر أبيض. وكلاهما يحركه (ياجو) أو يعزف عليهما كالآتين بمهارة ، لحنا واحداً هو " دزديمونه " .

ولقد شهد مسرح شوقى أيضا لونا من هذا الازدواج المتوازى فى الأداة والشخصيات كما فى (مصرع كليوباتره) حيث حب " كليوباتره " و " أنطونيو " ويوازيه حب (هيلانة وحابى) المصريين .

وان عاب د.مندور على شوقى هذه الازدواجية المقتسبة ورأها عينا على العمل الدرامى نفسه . وذلك فى كتابه (مسرحيات شوقى) .

ونخلص مما تقدم الى ان الايقاع الخاص بالشخصية ليس معزولا عن الحدث بعناصره الموصلة للتعبير المراد ، وان عناصر الايقاع فى الشخصية وان أختلفت عند الملهاوى عنها عند المأساوى ، على أساس من الفرق الجوهرى بينهما أنفعالية الأول وعقلانية دوافع الأداء لغة وحركة وتعبيرا وبالضرورة استقبالا عند الشخصية الثانية .

الا أنها هى نفسها عناصر تكوين النمط الايقاعى فى لغة المسرحية ، كما أوضحت .

الى جانب التنوع فى ايقاع الملهاوى والسرعة فى ميزان الزمن ميلا الى السرعة فى مقابل عكس ذلك عند المأساوى مضافا إلى ذلك وقوفه عند حدود الشرط الذاتى فقط ، يريد به تحقيق ارادة عظيمة تهيأت له وانفعل داخليا فاندفع يحققها أو هو يحاول ذلك ما وسعه ، وهو أمر يخفق فى تحقيقه من هنا تكمن مأساته التى هى درس لمن نهج فكراً

كفكره وسيق بانفعال كانفعاله، ووقف به شرطه الذاتي عند أعتاب شرط مجتمعه الموضوعي فأراد تحقيق قيمة اجتماعية أو قيمة انسانية عظمى بأدوات فردية .

الباب الخامس

الإيقاع بين التصوير والتفسير

الفصل الأول

الإيقاع بين التفسير والتصوير في فن الممثل

الفصل الأول

الإيقاع بين التفسير والتصوير في فن الممثل

الممثل فنان معبر ومبدع ؛ مادته الكلمة فى حوار الشخصية المكتوب أو المعد وصوته وجسمه وخبرته وفهمه ومشاعره ؛ وتشكيله قائم على نسج هذه المادة لتكون مادة الشخصية التى يجسدها بالمعايشة الكاملة و المعايشة الجزئية ؛ ثم بالتجسيد أو بالتشخيص بما يتواءم مع زملائه المعايشين للشخصيات الأخرى فى الحدث نفسه الذى يجمعهم .

وتكون قدرته على التعبير أو اجتياز الشخصية التى يؤديها لحدود الاقناع بما تقول ؛ وبما تفعل ؛ مع الامتاع أو بهما فى آن واحد نابعة من حساسيته فى انتقاء طريقة التعامل مع الكلمة المكتوبة للدور الذى يؤديه ومناسبته قبل ذلك كله كعنصر بشرى ـ مادة بشرية لها إرادة وفهم ولها مشاعر ـ للدور الذىسيضلع به الى جانب تهيوئه له ؛ مع أهمية أن يكون فى مقابل ذلك أمام الجمهور المهيئ للإستقبال .

بمعنى توحد التهيؤ لدى الممثل كمؤد لدور ما انتقاه أو أنتقى له ؛ وأرتضى كل منهما ـ الممثل والدور أن يذوب كل منهما فى الآخر ـ مع جمهور المشاهدين المتلقى للعرض.

مادة التشكيل لدى الممثل :

وتتكون من الكلمة (نص الدور) ـ الصوت البشرى ـ الحركة الجسمية ـ الخيال ـ الفهم ـ الشعور (أى الخبرة التعبيرية) .

أولا : الكلمة فى المسرح بوصفها مادة صالحة للتمثيل :

ان الصلاحية الأولى والأساسية للكلمة فى المسرح نابعة من ضرورة كونها (دلالة تجسيد وتشخيص) .

ولتحقيق ذلك يجب أن تخضع اللغة فى النص المسرحى بصفتها الوسيلة الأساسية التى نيط بها تحقيق الفكر ـ بعامة ـ وفكر الشخصية المسرحية بصفة خاصة ـ لمبدأ الانتقاء.

فالفكر إذ ينقل فكره وصولا الى نشره عبر مادة لغوية منتقاه يصوغ بها الشكل الوحيد الملائم للتعبير الذى يريد أن يؤثر به على المتلقى أو يكسب به تأييده ؛ ينتقى أداة توصيل فكره .

ومعنى هذا أن لكل نوع من التفكير موقفا . فالشاعر له موقف من الكلمة ، وللفيلسوف وللعالم موقف مختلف عن الشاعر منها . وللكاتب المسرحى موقف من الكلمة وللممثل موقف مختلف عن هؤلاء جميعا .

موقف الشاعر من الكلمة :

للشاعر موقفان : موقف بازاء الكلمة ، وموقف فيما قبلها (شكلى) فالشاعر يقف موقفا شاعريا بازاء الألفاظ وموقفا قبل الألفاظ ، لكونها عنده ليست علامات أو رموز فحسب ، بل هى كائنات حية . فهو يختار الكلمات تبعا لأثرها الموسيقى على الأذن . ينتقيها لا لتعبر عن معناها فحسب ، ولكن لقوة النغم فيها ولقوة الترنيم الكامنة فى ثناياها

موقف الفيلسوف والعالم من الكلمة :

أما العالم والفيلسوف فيقفان فيما وراء الألفاظ ، اذ يهتمان بالحقائق والأفكار فحسب ، يختاران أثرها فكريا على العقل وحده ، من حيث كونها علامات على الحقيقة .

موقف الكاتب المسرحى من الكلمة :

ويختار الكاتب المسرحى أثر الكلمات على المواقف والأحداث التى تصنعها شخصياته .

فهو ينتقى أثر الكلمات عقليا من حيث كونها دلالة على شئ تربطه به علاقة ما .

موقف الممثل من الكلمة ودوره معها :

يقف الممثل من الكلمة موقفا تعبيريا وموسيقيا ، لأنه يعبر بها عن أحاسيس مختلفة ، بشكل يجلب له وللمتلقى المتعة المتجددة .

ويختار أثر الكلمات تعبيريا ، من حيث هى محركة للأحاسيس والمشاعر ، ومنشطة أحيانا لدوافع الفعل . وهذا هو مدخله لتجسيده لها ، اذ أن التجسيد مرتبط بمزاجه وتهيوئه .

والممثل يجسد الكلمة تعبيريا وشعوريا عن طريق المعايشة ، أو يشخصها عن طريق المعايشة الجزئية الواعية وذلك كله يتم وفق حالة نفسية ومزاجية تتأتى له بتلقائية الشعور

، وهـو يجسـدها مـن خلال عامل الخبرة أو الحرفة، حينما يرينا مشاعره تتحرك وترقص وتسير ، وتقفز ، وتحلق ، بحيث تحفز على فعل ما يفعل ، ولكن من الداخل .

اللغة في النص المسرحي رمز دلالة تجسيدية :

واللغـة فـى الـنص المسـرحي رمـوز دلالـة تجسـيدية لأحاسيس الشخصية وأنفعالاتها وعلاقاتهـا ودوافعهـا ـ فـى حالـة مـن الحـوار ـ " فبراكسـاجورة " فـى المشـهد الافتتاحى لمسـرحية (أرستوفانيس) (برلمان النساء) عندما تحسن الاستهلال فى ساحة المدينة عند الفجـر ، فـى حالـة انـتظار النسـوة شـريكاتها فى مؤامرة الاستيلاء على السلطة ، بشكل برلمانى ، فتقول محدثة مصباحها المضيئ :

" أيا عين مسرجتى المنيرة . بددى الظلمة المريرة .

قنديلك أتقن الخزاف صنعه بحكمة وبيد خبيرة "

" على دولابه لفك الخزاف . وبثك أشجانه المثيرة "

" أرسلى الأن من لهيبك شارة . على اتفاقنا قد أتخذتك أمارة "

" كان عليهن أن يحضرن هذه الساعة . ما دهى النسوة والعذارى " [١]

فاللغة هنا لغة دلالة تجسيدية لأنها تجسد لنا أحاسيس المرأة وإنفعالاتها فى حالة من التوتر .

واللفـظ يعكـس هـنا هـذا الـتوتر بـالقدر الـذى يعطيـنا دلالةً كافية لحالة الشخصية الآن ، واستشفافا لفعلها القادم ، وتلخيصا لما سبق من فعلها .

وفعـلها المسـتقبلى ثابـت فـى قولهـا : " ارسـلى الآن من لهيبك شارة " " بددى الظـلمة المريـرة " . وتلخـيص فعـلها الماضـى مجسـد فى لفظة واحدة بليغة بلغة الدراما لا بالمفهوم الأدبى للبلاغة . وهى لفظة : " على اتفاقنا قد أتخذتك أمارة "

ففـى هـذه اللفظـة مـا يشـعرك وأنـت تؤديها بالراحة ، وفيها وأنت تستمع اليها راحة أيضا . فهى أذن لفظة تلخيص متاعب مضت ، جهد مارسته الشخصية التى لفظتها ، إذ تسـقط كـل مـا عانـته مـن أجـل تلك الـلحظة الحاسـمة ، وهى لحظة تجسيد حلمها فى أسـتيلاء النسـوة عـلى السـلطة بعـد فشل الرجال فى حكم البلاد ، وترتيب الكلمات فى قولها :

---

[١] أرستوفانيس . برلمان الستات . د/ . على نور ـــ المصدر نفسه ص ١٠٧ .

" على دولابه لفك الخزاف "

" وبثك أشجانه المثيرة "

ممسك بزمام المنطق ، إذ أن الصناعة أولا ثم زخرفتها ثانيا ثم يأتى بعد ذلك دور بث الأشجان .

اذن فالتشكيل أولا ثم يأتى دور الزخرفة أو الاستكمال ، وبعد هذا كله يأتى الدور النفعى للقنديل .

والشخصية هنا لا تستطيع أن تستغنى عن لفظة من قولها السابق ولا تستطيع ابدال ترتيب الجمل كما جاءت فى الصياغة .

اللغة المسرحية رمز اشارة :

وإذا أنتهينا من كون اللغة المسرحية رمز دلالة تجسيدية لأحاسيس الشخصية وانفعالاتها وعلائقها فى مكان وزمان دراميين ، نضيف إلى ذلك أن اللغة المسرحية رموز إشارة لمكان أو لزمان أو لكيفية أداء ، فى حالة من الوصف الارشادى .

فالكهل فى مسرحية " نجيب سرور " (منين أجيب ناس) يرشد نعيمة :

" الكهل : أنا هاحكيلك حكاية ...

بس عهدتها على المرحوم أبويا ...

ـ كان معلم ـ

أسمعيها وأعمليها حلق فى ودنك" [1]

ففى قوله : " أسمعيها وأعمليها حلق فى ودنك " يكمن رمز اشارة لكيفية أداء .

" نعيمة : قول يا عم

" الكهل : مرة كان فيه ديب جعان ...

وبقالة جعان يا عالم ...

جمعه شهر "

وفى قوله : " جمعه .. شهر " اشارة لزمان .

" بص شاف فى الوادى بحر ... "

وفى ذلك اشارة لمكان .

---

[1] نجيب سرور ـــ منين أجيب ناس ـــ الثقافة الجديدة .

اللغة المسرحية رمز دلالة تشخيصية :

فإذا خلصنا إلى اللغة المسرحية رموز دلالة تجسيدية وهى الى جانب ذلك رموز إشارة ، أضفنا إلى ما تقدم دلالتها التشخيصية .

اذ أنها أيضا رموز دلالة تشخيصية لحالة أو لدافع أو لعلاقة ما حدث ، أو ما سوف يحدث أو كان حادثا أو مازال خارج جدود التشكيل الحاضر لضرورة من ضرورات التكثيف أو التعذر أو الإقناع - فى آن واحد معا :

وجلالة التشخيص باللغة فى المسرح عند التعذر كما نراها فى مشهد الصوفية من مسرحية (صلاح عبد الصبور - مأساة الحلاج) اذ تعذر تواجد الشخصية حية بينهم ، بعد أن صلبت وقتلت فعملوا على تشخيص حالة من حالات وجدها الصوفى ، وعملوا على تشخيص لغتها وفكرها ومنهجها الذى تخيرته ، بل تشخيص شخصيته جميعا .

أى بمحاولة تجسيد شخصيته وقوله وفكره وحركته دون سعى الى اتقان ذلك بمعايشة مشاعره :

" الصوفية : كان يقول :

إذا اغتسلت بالدماء هامتى وأغصنى

فقد توضأت وضوء الأنبياء

كان يقول :

كأن من يقتلنى ...

محقق مشيئتى ..

ومنفذ إرادة الرحمن ...

لأنه يصوغ من تراب رجل فان أسطورة وحكمة وفكرة "

الكلمة فى المسرح فى حالة حركة :

والكلمة فى المسرح فى حالة كونها دلالة تجسيد أو اشارة كيفية أو نوعية أو حيزا أو ارشاداً ووصفا أو تشخيصا، تكون فى حالة حركة سواء ظاهرية عند تجسيدها أداء لفظيا معبرا بصوت الشخصية المسرحية وحالتها ومشاعرها فى حالة من السرد ، أم متصورة فى ذهن القارئ فى حالة الارشاد والوصف .

ولكنها فى حالة كونها صمتا تكون فى حالة من السكون الظاهرى مع وجود الحركة ، وللغة الصمت كلام أيضا .

فإذا كان للكلام دوافعه ، فاللصمت دوافعه .

دوافع الصمت :

والصمت يكون لزيادة فى الحلم ، فى مواجهة جاهل ، أو لزيادة فى العلم فى مجلس عالم أو هو صمت جهل أو صمت خجل أو لستر شئ خاف أو هو صمت لضجر أو لعجز عن تخير ملائم أو لاعجاب أو لعدم رغبة فى التسرع أو لاستغناء أو لعيب فى مخارج اللفظ مع إدراك ذلك .

المادة والشكل في التعبير المسرحي

وكلامنا عن دور الكلمة فى المسرح يستدعى الكلام عن : اللفظ فالبناء فالمعنى أى أنه كلام عن مادة اللغة المسرحية فشكلها فقيمتها التعبيرية الدرامية .

ومادة اللفظ فى المسرح مرتبطة أساسا بالسمع . أى أنها تكتب بالأذن للأذن . وهى تأسيسا على ذلك ، خاضعة لعوامل اختيارها ، من حيث زمنها وعلائقها وانسيابيتها ورنينها وموسيقيتها ، ومن حيث ملاءمة مادتها للموقف الدرامى الذى ضم شخصية قائلها. ومن حيث مناسبة مادتها لطبيعة هذه الشخصية المتلفظة بها تعبيرا عن متناميا ، مدفوعا بتكوينها الثقافى والاجتماعى والنفسى والجسمى ليس هذا فحسب ، بل من حيث مناسبة مادتها لطبيعة الشخصية المسرحية المنصتة لها فى حيز الموقف الدرامى المعروض. ومن حيث مناسبتها كأداة اقناع وامتاع فى آن واحد .

وذلك كله لا يأتى الا بمعرفة الكاتب التامة لقيمة الألفاظ مفردة ثم لقيمة التراكيب وأبنية الجمل التعبيرية الدرامية ، ومن ثم لقيمة المعانى والفروق فيما بينها وكيفية أنشائها وتنويعها بما هو صالح لتلقيها سماعا ، مع الالمام بقيمة الصمت وضروراته الدرامية والالمام التام بطرق أداء هذه اللغة نقلا معنويا ونقلا شعوريا ، شأنه شأن المثلفى تحليله لدوره تمهيداً لتمثيله .

وعند تفصيل ذلك وفق منهج علمى ، ننظر فى ذلك كله من حيث قيمته مادة صالحة للتشكيل الدرامى - أولا - ثم من حيث تفرده شكلا وحيدا لتعبير درامى مقصود - ثانيا -

ثم من حيث تأثيره تعبيرا صالحا للأداء الشعورى الحاضر باللفظ لحظة إرساله صوتا مجسدا على خشبة المسرح معنى وشعورا ـ من ناحية ..

وصالحا للقبول الشعورى الحاضر بالسمع لحظة تلقيه من مكان المتفرجين معنى ، وشعورا ـ من ناحية ثانية .

اذا فقيمة الكلمة فى المسرح تقاس منهجيا بما تحمله مادتها وبما يحمله تشكيلها وما يشى به تعبيرها من حضور دراميات التأثير والتأثر فى آن واحد.

ضوابط لغة التجسيد بالحوار :

ولضمان حضور دراميات التأثير ، يتقيد كل من اللفظ والمعنى بضرورة تمام الفهم المتبادل بين الممثل والجمهور.

والفهم يتحقق بستة شروط . شرطان منهما يتعلقان بالنص وهما :

١ـ صحة المعانى فى عرف الشخصية المسرحية فى موقف درامى .

٢ـ دلالة الألفاظ عن تلك المعانى والقيم والموقف والعلاقات والدوافع فى تكثيف مسرحى .

وشرطان منهما يتعلقان بالمؤدى وهما :

١ـ صحة ألة النطق عند الممثل حتى يوصل اللفظ على صحته .

٢ـ تهيؤ الممثل حتى يقتنع ويمتع بتوصيل المعنى والشعور .

وشرطان أخيران يتعلقان بالمتلقى وهما :

١ـ صحة ألة السمع عند السامع حتى يحسن إستقبال اللفظ .

٢ـ صحة تهيؤ السامع حتى يستقبل المعنى ويشعر بقيمته .

شروط صحة المعنى فى الحوار المسرحى :

أولا : أن تكون واضحة بالسمع فى تفسيرها ، سواء أكان المعنى مستقلا بذاته أم كان المعنى مقدمة لغيره كما فى قول " كليوباتره " :

" البدار البدار يا وصفائــــى ووصيفاتــــى البدار البدار

قيصر قيصر هو الآمر الناهى على القصر فليكن له ما أشار "

أم كان نتيجة من معنى سابق له . بمعنى أن نميز عن طريق الأذن من أول وهلة طبيعة المعنى . هل هو مستقل بذاته كما فى قول " أنوبيس " فى مسرحية (مصرع كليوباتره)

" يعيب السم فى الأفعى وكل الســم فى فيــه "

أم هو معنى نتيجة من غيره كما فى قول " الملكة الشرقية " السابق :

" البدار البدار يا وصفائى ووصيفاتى البدار البدار "

فلما تأتيها حاشيتها من وصفاء ووصيفات ، تعطيهم المعنى النتيجة للمعنى السابق له فتقول لهم :

" قيصر قيصر هو الآمر الناهى على القصر فليكن له ما أشار "

ثانيا : أن تكون الجملة مستوفية التقسيم بحيث لا يدخل فيها ما ليس منها ولا يخرج منها ماهو فيها ، بمعنى أن تعبر كلماتها عن غرض الشخصية فى موقفها الدرامى بدون تزيد أو نقص .

فقول " كليوباتره " السابق زائد عن حاجتها الى التعبير عن غرضها اذ تقول . " قيصر قيصر هو الآمر الناهى على القصر "

اذ يكفى للتعبير الحياتى عن غرضها أن تقول : " قيصر فيصر هو الامر الناهى على القصر "

ويكفى للتعبير المسرحى عن غرضها أن تقول أيضا : " قيصر هو الآمر الناهى على القصر "

فتكرار (قيصر) هنا زائد . ولما كان التكرار لضرورة إقامة الوزن فى الشعر فقد لزم عند الأداء حذف واحدة منها أو التقطيع النابع من الشعور ، بحيث تعطى للقول معنى مختلفا . فلو أن (الممثلة) قالت (قيصر) ووقفت وقف تعليق وقالت " قيصر " الأولى منونة بالضم ، ثم وقفة معلقة ولفظة (قيصر) الثانية مسكنة الآخر ، لكانت تقصد الذى لم يكن يعامل كقيصر فى قصرى ، قد أصبح الآن سيد القصر فهى مع أنطونيو تكون غائبة مغيبة ، ولكنها مع زينون تعى ما تفعل .

شروط دلالة اللفظ فى الحوار على غرض الشخصية ودوافعها :

يفصح اللفظ عن غرض الشخصية كلما كان مستهدفا وجدان المتلقى عن طريق أذنه وذلك يتحقق بما يأتى :

- البعد عن اللفظ المهجور الغريب - استخدم عزيز أباظة ألفاظا مهجورة فى مسرحه كأن يستخدم " نث :بمعنى بث " فى الحوار [1] وغير ذلك من اللفظ الغريب .

---

[1] أنظر د/ . محمد مندور — مقال عن المسرح بين لغة الشعر والنثر والفصحى والعامية مجلة الكاتب . العدد ٦١ لسنة ١٩٦٦ . وكذلك د/. عبد المحسن عاطف سلام . مسرح عزيز أباظة .

- بالعدول عن اللفظ المبتذل بحيث يرضى العامة والخاصة ، ويناسب الشخصية فى موقفها الدرامى .

- مناسبة الألفاظ للمعانى والقيم .

- سهولة مخارجه بحيث يؤدى بتلقائية . فهذا (كليب) فى مسرحية (الزير سالم) يقول : لأخيه ، عندما ظهر له " شبحا " كما ظهر (هملت الكبير) لولده عند شكسبير " كليب آه ليتك لتتألم " .

فاللام من " لتتألم " زائدة ومعوقة لانسانية الأداء . فإن حذفها المخرج فى أثناء تدريبات المائدة فقد فعل خيرا وان لم يحذفها ، تركها الممثل مهملة .

موانع الفهم فى لغة الحوار :

وهذه تكون من النص أو من المؤدى أو من المتلقى أو منهم جميعا .

وتكون لعلة :

فى المعنى أو فى المتكلم أو فى السامع .

علة اللفظ : وتكون ناتجة عن واحدة مما يأتى أو منها جميعا :

ولكن بغير ذلك الأداء تصبح واحدة من مادة اللفظ زائدة عن حاجة التعبير ، وان كانت مهمة وحتمية للتشكيل الجمالى إقامة لشرط الشعر - الوزن - وسوف لا نعاتب الممثل إن أسقط لفظا من اللفظين المكررين (قيصر) لأن ما يلزم الشعر لا يلزم الدراما فلكل شروطه الخاصة جدا ، حتى مع توافق بعضها فى الصور والتكثيف والايحاء والشعور .

ثالثا : صحة المقابلات فى الجملة الحوارية بما يوافق غرض الشخصية فى موقفها الدرامى كما فى مسرحية

(سعد الدين وهبة - سبع سواقى) :

" نرجس : سالخير عليكم

رشوان : ايه اللى جايك يابت الساعة دى

نرجس : رجليه

رشوان : أحنا مش قلنا بلاش فى رمضان "

فهذه المقابلات المعنوية فى الحوار تدلنا على أن (نرجس) فتاة ليل .

فقاموس لغتها من جنس مهنتها " رجليه " ففكرها فى رجلها . كما أن قول (رشوان) المقابل لقولها من جنس فكر المجتمع الذى يلتزم حدود الدين فى (شهر رمضان) فلئن كان يغفر لفتاة الليل فى غير رمضان ، ففى رمضان " قلنا بلاش " .

ومثله قول (زينون) فى (مصرع كليوباتره) :

" صدقت بنىّ بى داء دخيل   وليس الى الدواء لى أهتداء

علىّ تلوّت الأفعى فهل لى   من الأفعى ونكزتها نجاء "

فزينون يقصد (كليوباتره) فهى الأفعى وهى مقابلة يحملها الحوار ويصعب فهمها دون معرفة أن " زينون " العجوز يحب الملكة ويراها تحب " أنطونيو " وهذا ما يفسره قول حابى له :

" وتعطى حين تلقاك أبتساما   وأنطونيوس يُعطى ما يشاء "

١- تقصير اللفظ عن تحقيق المعنى الذى تريده الشخصية .

٢ - زيادة لفظ الشخصية على المعنى المراد إيصاله فى الوقف الدرامى .

٣- مواضعة تقصدها الشخصية وتستغلق على السامع اذ يحتاج الى وقت أطول ليفهمها وهو أمر يناسب المتلقى بالقراءة كما فى المسرح وهو أمر نراه فى قول (كليوباتره) لأنطونيو :

" قيصر ذى سلافة الفيوم

تنمى الى عقائل الكروم

مخبوءة من عهد مصرائيم

قد عمرت كعمر النجوم

دنان مصر لا دنان الروم "

فإن (كليوباتره) تريد أن تقول ان مصر أفضل من روما وأعرق ، وهذا ديدنها فى مشاهد عدة فى المسرحية، فإن لم يكن الممثل قد تابع ذلك ، فيتعذر عليه فهم ما ترمى إليه كلماتها عن خمر الفيوم التى هى قديمة قدم الفراعنة، عليه أصالتهم . وكذلك قول (أنشو) مضحك الملكة :

" وما الكتب قوتى ولا منزلى   فما أنا سوس ولا أنا فار"

فإن لم يعرف أن هذا الكلام موجه الى (زينون) أمين مكتبة كليوباتره " إذ يصفه المضحك بأنه لكونه أمين مكتبة كالسوس الذى يلتصق بالكتب يأكلها أو هو كالفار الذى يقرضها . فالسوس يطعم الكتب والسوس يسكنها .

نخلص مما تقدم الى أن الكلمة فى المسرح مادة منتقاه وأنها لا تعنى بالإضافة الى أنها إشارة وأداة تعبير، أنتقل على لسان الممثل. كما نخلص الى أن عملية االتشكيل أو أداء الكلمة له شروط وضوابط بدونها لا يتم التعبير عنها دراميا مهما كان الممثل بارعاً .

ثانيا : الخبرة التعبيرية لدى الممثل ودورها فى تشكيل صوت الشخصية المسرحية ومشاعرها فى العرض المسرحى:

يقوم فن الممثل على مبدأ المحاكاة (محاكاة أفعال الغير) أو تمثيل الآخرين (تقليدهم) بمعنى أننا نحل الآخرين فينا طوال عرض المسرحية ، بأن يكون سلوكنا سلوكهم ، وفعلنا ، وتفكيرنا تفكيرهم ، وأسلوبنا أسلوبهم .

وذلك من خلال معايشتهم أجتماعيا ونفسيا وجسميا . وهذا يستوجب منا قوة الملاحظة - ملاحظة الآخرين فى تصرفاتهم وأفعالهم .. ومن خلال الادراك الفنى والعناصر التقنية والايهام يتمكن الممثل من صدق التجسيد .

وهذا يستوجب منا تحصيلا ثقافيا ، وتنمية للذوق وخبرة طويلة : نظرية، وعملية . فالفنان يجب أن يعى جيدا ما يحدث حوله فى الزمان والمكان ، ويستخلص منه ما يصلح للعرض أى ينتقى ويتخير طريقة الأداء المناسب للدور.

اذن فقوة الملاحظة - ملاحظة الآخرين فى الواقع اليومى ، والذاكرة الإنفعالية أو الحركات الطبيعية تشكلان الخبرة العملية عند الممثل وفق ستانسلافسكى.

كما أنه يستوجب معايشة الممثل للشخصية المراد تمثيلها اجتماعيا ونفسيا وجسميا من خلال التوجيهات التى يضعها المؤلف المسرحى بين الأقواس ، وارشادات المخرج ، واجتهادات الممثل نفسه . الى جانب رغبة الممثل فى توصيل ما أحس به ، الى جانب طريقة التعبير نفسها ، التى تكون شفهية تشكيلية فى الزمن ، وتشكيلية فى المكان - فى آن ومكان - بمعنى أنها تكون مسموعة منظورة ، أو مرئية (مشخصة) .

وبمعنى أن يتعين أنه يكون لكل شخصية فى دور صوت خاص به ، وصورة أو هيئة تخصه هو دون غيره ، وكل صوت قادر على أن يعبر باللغة التى تناسب الشخصية وانفعالاتها التى يمليها الموقف الاجتماعى والنفسى والطبيعة الإنفعالية وتفاعلها جميعا وفق ايقاع عام ، مع التدفق المتفهم .

والحيوية فى الحوار تتحقق بما يصاحب الأداء من حركة عضوية واشارات ولمسات وإيماءات تحقق المصداقية وجماليات الأداء .

وكل هيئة يجب أن تستشرف قيمة جمالية . بمعنى أنه يتعين عليه أن يكون قادرا على التشكيل الجمالى فى الزمان والمكان ، بالصوت والصورة ، بما يؤكد الموضوع الذى أصبحا اطارا له ، ووسيلة تنفيذية وتوضيحية له ـ لتحقيقه.

فاذا فهمنا أن المسرحيات إنما تكتب لكى تمثل ، وتمثلنا تعريف أرسطو للمسرحية (محاكاة الحركة) كان لزاما علينا أن نفهم أهمية الممثل للمسرح.

فالممثل عنصر التوصيل الخلاق للفكر والقضايا والمشاعر التى يبثها الكاتب فى نصه المسرحى .

والتوصيل الخلاق يحتاج الى القدرة على الفهم والتفسير . وفطرة التقليد والتفسير لا تتأتى الا بالخبرة العريضة والتخصصية وقوة الملاحظة والموهبة الأنتقادية ، والتدفق أو الحضور المسرحى ـ القدرة على استقطاب ... المشاهدين ـ بتجاوب المشاهد مع الممثل ـ أو أن يستحوذ على أهتمام المشاهد وإدراكه ليشاركه فى الحكم على الشخصية التى يعرضها هذا ، ويشاهدها ذاك ـ كما فى " المسرح الملحمى " .

مدخل الى فن الأداء التمثيلى فى المسرح الدرامى :

تأسس فن الأداء التمثيلى فى المسرح الدرامى على قدرة الممثل على اقناع المشاهدين عن طريق ايهامهم بأنه الشخصية التى يمثلها ، وليس (فلانا) الممثل الذى يؤدى دورا ما فى مسرحية ما على خشبة مسرح ما .

ويستخدم الممثل فى المسرح الدرامى ، وصولا الى ذلك عنصر الإندماج (المعايشة) .

الممثل وعنصر الأندماج :

الإندماج وسيلة عظيمة من وسائل الفن المسرحى ، يستخدمه الممثل طلبا لعدوى المشاهدين ، بغية تطهيرهم من عواطفهم المريضة .

وهـو وسـيلة مـن وسـائل فـن عصـر يكـون فـيه الانسان قيمة متغيرة بينما يشكل الوسط الاجتماعى قيمة ثابتة معطاة .

ويعمـل الاندمـاج عـلى أن يـرى المتفرج نفسه جزءا مما يجرى على خشبة المسرح . اذ يصـيبه المـثل المجـيد لـدوره بالعدوى فيضحك حين يضحك موقف الممثل ، ويبكى حين يبكى موقف الممثل - على أن ذلك لا يتحقق تماما لأن الناس ليسوا بالأت .

كمـا أنـه وسيلة من وسائل التطهير أو السمو بالنفس الانسانية ، بإدماجها فى عاطفتى الشـفقة والخـوف لتطهيرها ، وضعها عن التردى بالتخلص من العاطفة المريضة المكبوتة ، وهو ما يوازى التنفيس فى علم النفس [1] .

ولا يـتأتى ذلـك الا بقـدرة المـثل عـلى الاندمـاج ، ومـن ثم الاقناع . وهذا يتطلب من الممثل الكثير من دراسة علم النفس الشخصية ، وعلم نفس الشواذ.

ولقـد برز المخرج الروسى الشهير (ستانسلافسكى) فى هذا المضمار [2] حيث ألف كتابه (اعداد الممثل) وكذلك كتابه (الممثل يبحث عن دور) حول نظرية الممثل .

عـلى أن نظـرية التمثـيل عـند " ستانسـلافكى " قـد وجـدت مـن ينقدها أو من ينقضها ، ويحـل محلها بديلا أو نظرية أخرى للتمثيل ، تلك التى أعتمدها رواد - المسرح الملحمى (اللأرسطى) - الذى لا يخضع لنظرية الألمانى

(برتولـت بريشـت) الـذى سـعى الى نقـض نظرية الممثل عند " ستانسلافسكى " حيث قـال : " ان الـنظر الواعـى فـى قـاموس طـريقة ستانسـلافكى يفضـح طبيعـتها الصـوفية والتقديسـية ، فالـنفس البشـرية تـبدو هنا تقريبا ، فى الوضعية التى تظهر بها فى جميع الـنظم الديـنية ، فالفن يتحول هنا الى " طقس دينى " الى تناول عشاء ربانى " لقد سحروا " المشـاهدين . لقـد شـحنت " الكلمة " بشئ ما صوفى . أصبح الممثل خادما للفن حركات يـده الـتى يكشـف بهـا عـن دوافع تصرفه فى الغالب تحتاج الى تبرير . أخطاء الشخصية تصور وكأنها خطايا [3]

---

[1] وقد أفاد فرويد فيما نعلم من كتاب (فن الشعر) لأرسطو ونظرية التطهير أنظر : كتابه : تفسير الأحلام ، ثـلاث مقـالات فـى نظـرية الجنس . القاهرة دار المعارف حيث تعرض لعقدة أوديب ص ١٨٦ وللتطهير الأرسطى ص ١٨٤ .

[2] اعداد الممثل ـــ ت الفنان محمود مرسى والدكتور محمد زكى العشماوى .

[3] يقصد أن السماء قدرتها عليه ، فكأنه غير مسئول عن خطئه ومجتمعه كذلك مسؤول .

يتصل بالمشاهدين بالايحاء وكأننا أمام مشهد لتلاميذ المسيح فى عيد القيامة[1]

وعلى الرغم من أن نداء المسرح نداء عاطفى فى أساسه ، وليس عقليا ، وأن الأثر الذى ترمى المسرحية الى تحقيقه هو ارهاف الحس وتقوية القدرة على اصدار الأحكام [2]

الا أن ستانسلافسكى قد عمل على تحقيق ذلك عن طريق ارشاد الممثلين " عليكم " بالخلق والابتكار النابع من صميم احساسكم وقلوبكم بعد الدرس الطويل[3]

وذلك عن اقتناع بأن المسرح لا يجب أن يصور الواقع اليومى على نحو طبيعى ، بل يصور تلك الالتماعات التى لا تطولها الكلمات (مسرح غير لفظى) مع بروز الأهمية للممثل الذى يجب أن يصور الواقع على " نحو غائم" .

ولكن (بريشت) الذى رفض أن يتحول المشاهد فى المسرح الى مجرد انسان يجلس فى استرخاء ، مطلقا لخياله العنان ، حيث يجد نفسه أمام (ممثلين) يتولون عنه تحقيق أماله وأحلامه وأمانيه ، حيث أصبحت العادة أن يلبى المسرح حاجات النفس البشرية ، أو على الأصح يؤمل منه ذلك .

فقد عمل بريشت على ايجاد(نظرية للتمثيل) فى المسرح الملحمى ، انطلاقا من فهمه لدور المسرح الاجتماعى والسياسى ، حيث رأى أن " على الفن أن يمتلك القدرة على تغيير الحياة والا فقد الفن هدفه " ذلك لأن " الحياة سيئة كما هى ، وستظل سيئة طالما كان هناك من يمارس الضغط على الأخرين "[4].

من هنا رفض بريشت أن يندمج الممثل عنده ، مع الشخصية التى يمثلها اندماجا كاملا ، فهو يطلب من الممثل مع الشخصية التى يندمج معها أن يضيف الى الشخصية التى يمثلها تقييمه لها ، من الناحية الاجتماعية .

عناصر التشكيل فى فن الممثل :

تأسس فن الممثل فى كل المدارس التمثيلية على ما يأتى : رغبة فى تمثيل دور محدد ، خبرة (فهم - عاطفة - خيال - صوت - جسم) مع ملائمة وهدف .

---

[1] نظرية المسرح الملحمي . ت. د/. جميل نصيف . سبق ذكره .
[2] المر رايس ـــ المسرح الحى ت. د/. حلمى السيد . القاهرة دار نهضة مصر .
[3] حياتى فى الفن ج١ . ت. درينى خشبة .
[4] بريخــت . الاورجانون القصير . ت . فاروق عبد الوهاب . القاهرة المسرح المصرية . مسرح الحكيم طـــ الأهرام .

أن تكـون لـدى الممـثل رغـبة فى تجسيد أو تصوير شخصية الدور الذى يؤديه أو يسعى الى تأديـته ، أو يكلـف بتأديـته، بما يسهم فى تجديد معالم الشخصية الممثلة ، بالإندماج المعـايش (فـى المسـرح الدرامـى) بمعنى العيش فيها . أو بالإندماج الجزئى (فى المسرح الملحمى) بمعـنى العيش معها ـ مراقبتها واعادة عرض فعلها أو بعض فعلها الذى يتصف بصفات طبقتها .

ثانيا : الملاءمة والتهيؤ :

بـأن تكـون لدى الممثل قدرة على المواجهة الجماهيرية قدرة على ادماجها أو جعلهم يشعرون بأنهم جزء من العرض أو التعايش معهم .

وذلك بحسن تهيوئه . وبدون هذه المواجهة الجزئية لن يكون هناك تمثيل أصلا .

وتـتأتى تلك القـدرة عـلى المواجهـة بتناسى أربعة أشياء وتذكرها فى آن واحد تناسى الممثل أدوات الاستفهام الآتية (أين ـ متى ـ كيف ـ من) مع تذكرها . بمعنى أن يتناسى حالته بوصفه ممثلا ، ويتذكر حالة الدور الذى يمثله .

ويتناسـى مكانـه ويـتذكر مكـان الحادثة التى يمثلها أو لحظته ويتذكر زمن الحدث الذي يمـثله ، ويتناسـى الآخـرين الذين يعرفهم أولا ثم يتذكر فقط شخصية الدور الذى يؤديه ، وشخصيات المشهد التي يجسدها زملاؤه أو يعرضونها. وهذه حالة تسمى بحالة التهيؤ .

ثالثا " الخبرة

وهى أداة التجسيد الرئيسية ، وتتكون من :

(١) **الفهـم** : فهـم حدود الدور وأبعاده ، ودوافع أفعاله وردودها ، وحدود العلاقات والـروابط بينه وبين الأخرين المشتركين معه فى تجسيد الحدث المستهدف عرضه أو روايته .

(٢) **العاطفـة** : الـتدفق العـاطفى والشـعورى لـدى المـثل ، بحيث يكون قادرا على الاضافة المبدعة الخلاقة والصدق فى التصور والتصوير ، مع البعد التام عن الافتعال فى الأداء الصوتى والايمانى والحركى .

(٣) **الخـيال** : قـدرة الممـثل عـلى التحلـيق بـالدور الى مسـتويات من السمو فى الأداء وإيجـاد طـرق مبـتكرة وغير مطروقة من غيره فى التعبير عن دقائق الشعور الملائم ،

وتجسيد المشاعر وطرق الطرح العاطفى والجدلى بتمثلالصفات الداخلية والخارجية للدورالذى يمثله :

(المسرح الدرامى) أو القدرة على توصيل الموقف المشاهد شرط أن يكون لهذا الموقف المعروض . وتلك النتيجة الصراعية بدائل أخرى فى حالة تغير عناصر الصراع أو مسبباته أو أطرافه (المسرح الملحمى) .

(٤) الصوت : (لغة الصوت المعبر) الخالية من الآفات اللغوية : مثل (عيوب النطق : اللثغة ـ ضيق التنفس ـ الضغم : عدم سلامة مخارج الألفاظ وعدم أشباع الحروف ؛ خاصة حروف المد : الألف (فتح الحرف) والواو (ضم طويل) والياء (كسر طويل) أو حركات الفتح البسيط (فتح الحرف) أو الضم البسيط (ضمة أو الكسر البسيط " كسره " ـ سوء التقطيع ـ الوقف فى أثناء التنفس السليم ـ عدم القدرة على التحكم فى اللفظ عند نطقه[1]..

وانما يجب علي الممثل فى مجال الصوت أن يراعى الأتى ويتدرب عليه :

أ) ضرورات الوقف :

لسبب واحد مما يأتى أو لها مجتمعة :

١ـ الاحتياج الى الهواء ـ مادة الصوت ووقوده .

٢ـ تقسيم الكلام لجلاء المعنى وايضاحه ؛ لسهولة تفسيره عملا بمبدأ (أرح سامعك)

٣ـ تغيير درجات الصوت : علو النبر أو انخفاضه تبعا لمبدأ (التسليم والتسلم) وبما يتلاءم مع الحالات الشعورية للدور.

جوابا أو قرارا بما يلائم المعنى المطروح فى الوقف الدرامى . يقول " ايفنجلين ماكلين " فى كتابه (نطق الكلام على خشبة المسرح) .

تحت عنوان : (تدريبات للممثل على النطق المسرحى) (دراميات الصوت المسرحى)

---

[1] أنظر الجاحظ فى البيان والتبيين . تحقيق فوزى عطوة (بيروت مكتبة الطلاب) ص ٢٤ وما يليها .

" ملحوظة " : أبتدع لنفسك عدة تنويعات صوتية لتبعد عن الوقوع أسير نغمة صوتية واحدة "[1] .

ب) موافقة روح العصر :

أن يوافق ايقاعه الصوتي روح العصر ، والبيئة ، وليس في الصوت فقط ، ولكن في الحركة أيضا . فالممثل كما يقول " زكي طليمات " (ابن بيئته)[2].

بمعنى أنه يأتي بما يأتي به الناس في اللغة والحركة والطريقة .

يقول " ايفنجلين ماكلين " : أستمع الى الأصوات في الشارع ، في " التليفزيون " في المسجل ، في المسرح "[3] وهذا معناه أن يكون ايقاع صوته وأدائه ، هو ايقاع عصره وبيئته.

ج) شروط الوقف أو القطع :

١ـ ألا يضر بالمعنى ، بل يطابقه ، فهو تابع للمعنى ، وخاضع له ، ولا فرق بين الوقف في (الشعر والنثر) .

٢ـ أن يكون حسنا وليس قبيحا (جمالياً) ، وأن يخضع لتمام اكتمال المعنى ، أو أخذ قاعدة انطلاق أفضل عن طريق استخدام أكثر من نبر صوتي بيسر وانسيابية ـ في حالة الوقف الموصول وصولا الى تمام المعنى .

خامسا : اللغة الصامتة :

كالاشارة المعبرة عن الموقف المراد التعبير عنه ، والمتصل أو الموجزة كالأيماء بالرأس أو الغمز بالعين أو الحاجب أو حركة أمتعاض بالشفة السفلى ومنطقة الفم أو السرور بالإبتسام ، دون صوت أو باليد بما يفيد أو يؤدى في إيجاز شديد إلى مغزى مطلوب التعبير عنه ، بما يتناسب مع الشخصية المؤداة (المجسدة) والموقف الذى هي جزء منه ـ فاعل ـ وهي تعبير بليغ عن معنى داخلي يراد له أن يظن وهى لغة رؤية تتشكل في المكان .

سادسا : الحركة :

---

[1] Evangeline Machlin ; Speech for the Steage . Theatre Arts Books.

[2] زكى طليمات ، مجلة المجلة ع١١١ . القاهرة وزارة الثقافة والارشاد مارس ١٩٦٤ .

[3] ايفنجلين ماكلين : ذاته .

ويقصد بها حركة الجسم الظاهرية . وهى تعبير عن النشاط الجسمى الكامل ، الظاهر ، المؤدى الى تأكيد معنى أو مغزى فطرى أو مدى ارتباط أو انفصال : الشخصية بغيرها أو عن غيرها من قوى الصراع فى الحدث المسرحى المجسد بها . أو درجة التواؤم أو التناقض أو التوازى أو المباغتة ألخ ... بين فن الممثل وفن الالقاء

فن الإلقاء :

فن صوتي - فى الأساس - قد يستعين بعنصر الاشارة ، وهو يعتمد على سلامة مخارج الألفاظ ، الإعتناء بحروف المد (إشباعها) وكذلك الاعتناء ببدايات الجمل بحيث تكون البداية : مصباحا يضئ للمؤدى (الخطيب - المحامى - الشاعر المؤدى - المغنى دون تمثيل) بقية الجملة أو البيت ، فيما يسمى : بحسن الاستهلال .

ومع القدرة على تقسيم الجمل ، تقسيما صوتيا معنويا تعبيريا ، والقدرة على فن الوقف الحسن .

والتنفس الصحيح - وهو يعتمد على اللغة الصائتة . فهو (فن صائت) وهو وسيلة وغاية معا .

ركيزة فن الإلقاء :

التحكم فى جهاز الصوت وانخفاضه بما يتطلبه الموقف ، ولا يخرج عن حدود التشكيل الجمالى فى الزمن

(دفء النبر ، تسلسل النغمات ، فى إيقاع مستمد من المعنى وخاضع له) مع درجة الانفعال .

فن الممثل :

فن (صائت صامت) ، فلغته (صائتة) صوتية و (صامتة) تعتمد على الحركة والاشارة والايماء بديلا عن الصوت الصائت فى حالة التمثيل الايمائى ، ومؤكدا له فى حالة التمثيل العادية .

وهويعتمد على فن الإلقاء كفن من حيث أنه تشكيل جمالى فى الزمن ، وكايقاع مستمد من المعنى المراد التعبير عنه دراميا بالأعتماد على جريان الحروف المنطوقة للكلمات والألفاظ وعلى درجة الانفعال المناسب لا للمؤدى (كما هو الحاتل فى فن الألقاء) ولكن المناسب للشخصية الممثلة المعروضة وهو انفعال فى حدود الموقف أو الحالة المزاجية

والجسمية والطبع البيئى الاجتماعى للشخصية المجسدة ـ بعكس فن الالقاء ـ الى جانب حالة التهيوء للممثل .

وهذا يتأتى بالتأمل والمران وأستدعاء الذاكرة لتمد الممثل بالمختزن من الصمت والأحاسيس ـ نتيجة عمليات الملاحظة الدقيقة السابقة التى أجراها الممثل كمكتسب وظيفى أدائى ؛ داخل فى طبيعة حرفته وهو وسيلة فحسب .

ركائز فن الممثل :

يتكون فن الممثل من ثلاثة فنون :

1) فن الالقاء : وهو فن سمعى (تشكيل زمنى جمالى ويتخذ وسيلة للتأثير القولى فى السامعين .
2) فن الاشارة والايماء : (تعبيرا عن حركة داخلية نفسية ملحة) أو مساعدة للتعبير الصوتى ومؤكدة له أو مؤكدة للتعبير الحركى ؛ وهى وسيلة . وكلاهما محتاج إلى الإشارة كعنصر تأكيد وإيضاح.
3) فن الحركة : وهو فن التمثيل المكاني، تعبيراً عن معنى وإحساس بشكل مباشر. وهي تعبير عن الظاهر من الدوافع. وهي وسيلة فحسب.

وفن التمثيل ، فن مرسل بشخصية الدور الذي يجسده الممثل أو يعرضه ، لا بشخصية المؤدي كفن الإلقاء. وهدفه بما تضمنه من فنون أخرى سابقة [1] إجادة تجسيد الدور ، دراميا اعقاداً على الصفة الاجتكاعية للدور.

---

[1] أنظر: عبد الوارث عسر – فن الإلقاء . هيئة الكتاب ١٩٨٢ ص ٣٣ب

انظر: عبد الحميد سليم – فن الإلقاء ط. دار نشر الثقافة بالإسكندرية ١٩٧٧م ، ص ٦٣ ب ب

انظر : نصائح شكسبير إلى الممثلين على لسان (هاملت . ف٣ م٢) :

(أرجوكم ألقوا هذه المقطوعة كما ألقيتها أمامكم ، بلهجة رشيقة طلقة.

لكن إذا ألقيتموها وأنتم تنهقون، كما يفعل الكثيرون من ممثلينا فضلت أن أعهد بإلقائها إلى المنادي . ولا تشقوا الهواء بذراعيكم ، هكذا .

على حركاتكم أن تكون معتدلة. ذلك أن عليكم أن تكتسبوا وتظهروا وسط الشلال أو العاصفة، ويمكن أن أقول دوامة العاطفة اعتدالاً يضفي على هذه العاطفة سحراً.

آه .. لكم جرح إحساسي عندما سمعت فحلاً قوي البنية، يلبس الباروكه ، ويمزق إحدى العواطف ارباً ، بل يهلهلها، ويصم آذان الجالسين في الصالة، أولئك الذين لا يقدرون عامة إلا على الإيماء الصاخب الذي لا يفهم. "

" ولا يعني هذا أن تكونوا باردين .. عليكم أن تسترشدوا بقدرتكم الخاصة على التمييز . وفقوا الحدث مع الحدث ، وابذلوا ما وسعكم من جهد لكي لا تنتهكوا حرمة الطبيعة.

أو عرض الشخصية والموقف عرضاً يؤدي إلى إصابة المشاهد للدهشة وإثارة وعيه ملحمياً.
وذلك كله من خلال عنصرين رئيسيين:

أ) استمتاع الممثل بما يصنع أو يؤدي ومن ثم صدقه واقتناعه .

ب) استمتاع المشاهد بما يشاهد ويسمع ومن ثم اقتناعه بصدق الأداء .

ولذلك وجب ضبط إيقاع الممثل مع إيقاع المشاهد، محاولة الانفعال طوال العرض. وهو دور المخرج أولاً، وسوف نتعرض له عندما نتعرض لدور المخرج في توجيه الممثل الملحمي.

الفصل الثانى

الإيقاع بين التصوير والتفسير فى فن المخرج المسرحى



الفصل الثانى

الإيقاع بين التصوير والتفسير فى فن المخرج المسرحى

دور المخرج فى تكوين النمط الإيقاعى

للأداء الصوتى فى مشهد مسرحى :

لكى يتمكن المخرج المسرحى من تكوين الإيقاع الصوتى، عليه أن يلقى نظرة أولية على الحوار الموجود فى النص المسرحى، فيقرأه قراءة أولية بدون تلوين عاطفى ثم يقرر فى ذهنه ما هو جيد منه، أو مناسب أو ضعيف.

وذلك يتم قبل بدء التدريبات، أو فى أثنائها. ففى المشهد الإفتتاحى لمسرحية (الشر يستطير)[1] نجد ضعفاً فى الحوار (ألاريكا) وهى أميرة فى مملكة (كورتلاند) الفقيرة، وقد دفع بها أبوها (سلسنتنيك) الملك، إلى الزواج من ملك الغرب الغنى القوى (جوفيه)، فهى تبدأ حوارها بهذا التساؤل المتكرر: "ماذا سأفعل ماذا سأفعل. ماذا سأفعل".

إن قوة الحوار تقاس بمدى قدرته على الإقناع بالشخصيات والأحداث والملاءمة بينهما أو توحيد الإيقاع بينهما، وقدرته فى الوقت نفسه على تحقيق عنصر الإمتاع وهو يأتى من النظام البلاغى الخاص أو النسق الذى تصاغ فيه لغة الحوار، والموسيقى الناتجة عن النظام الخاص. المستخدم فى ترتيب كلمات الحوار والصور والمحسنات من استعارات وكنايات ومجاز مرسل وتشبيهات ورموز إيحاءات [2].

يقول ستانيسلافسكى: "ومن العدل أن نقرر أن العلاقة بين المهارة الفنية وبين حالة الخلق والإبداع اللاشعورية هى نفس العلاقة القائمة بين قواعد اللغة والشعر" [3].

وذلك إلى جانب ملاءمة الحوار للموقف واشتماله على الضرورة الحياتية والتكثيف.

وهذه كلها تحدد النمط الإيقاعى الذى ينتج المتعة.

---

[1] جـاك أوديـبرتى – الشـر يستطير – ت – د/ نعيم عطية – روائع المسرح العالمى الكويت – المشهد الافتتاحي.

[2] انظر مودى بريور – لغة التراجيديا (الفصل الأخير من كتابه وهو عن لغة الشعر المسرحى).

[3] قسطنطين ستانيسلافسكى – أعداد الممثل – ت – د. محمد زكى العشماوى ومحمود مرسى.ط.دار نهضة العربية .

فإذا طبقنا هذه الإشتراطات على الحوار السابق نجد أن قول (ألاريكا): "ماذا سأفعل" يعبر تماماً عن حالتها النفسية الحاضرة، وعن حاجتها إلى حسم أمر معلق، وعن عجزها من إيجاد حل لمشكلة ما، ومن ثم فهى تصرح بما يدل على ذلك في استفهام محدد ومباشر.[1]

والمشكلة الآن عند تجسيد حالتها قائمة فى كيفية التعبير عن موقف العجز هذا بكلمتين "ماذا سأفعل".

ولتحديد كيفية اخراج التعبير، لزم معرفة مستويات شخصية (ألاريكا) إجتماعياً وجسمياً ونفسياً وثقافياً، على المستوى الذاتي. وعلاقة ذلك بالوسط المحيط من حيث المستوى الإجتماعى باعتبار الشخصية – أميرة ملكية – وعلى المستوى الجسمى، فهى فى صحة وجمال وحيوية فائقة.

وعلى المستوى الثقافى فهى مسطحة ولا خبرة لها لا على المستوى النظرى ولا على المستوى العملى، هى لا تحسن شيئا فى التفكير أو التدبير أو العمل وهى على مستوى التفاعل مع المجتمع غير فاعلة، ولكنها مفعول بها، فهى كالدمية يحركها والدها الحاكم مرة، وتحركها مربيتها مرات. ثم السيد (ف) بعد ذلك. إنها بريئة كطفل. لذلك كله فهى على المستوى النفسى فى تخبط وعجز، يظهر عندما وضعت فى محك مصيرى يتعلق بحياتها المستقبلية (أمر الزواج) لذلك فهى فى حاجة إلى مساعدة لتفهم ما يحدث حولها ولها، ومن ثمّ تحدد ما تفعل.

لكن هذا لم يعين كيفية أدائها لهذه الجملة "ماذا سأفعل" ولكنه يساعد على الوقوف على النمط الإيقاعى المحدد لكيفية التصريح عما يعتمل فى داخلها مما قدمنا من شرح. فهى أميرة. فكيف تعبر أميرة عما فى داخلها لحظة العجز بعد الحيرة ؟ هل تصرخ؟ هل تؤدى دون مبالاة، شأن من لا يدرك ما حوله مما يحدث ولا لماذا يحدث؟ أو أنها تصرخ داخلياً، فيكون قولها أقرب إلى المناجاة، على أساس اعتزازها بنفسها فى موضعها الإجتماعى؟ ولو كان الأمر كذلك فما حاجة المؤلف إلى أن يجعلها تكرر العبارة ثلاث مرات "ماذا سأفعل".

---

[1] المصدر، نفسه.

لو كان هذا الإعتبار قائماً لما تطلب الحوار أكثر من قول هذه الجملة مرة واحدة، حتى ينضبط النمط الإيقاعى النفسى، ليحقق مع الإيقاع الصوتى نمط الإيقاع البيئى أو الموضوعى.

إذن فالكيفية هنا وهى النمط الإيقاعى الصوتى- ليست متلائمة مع النمطين الإيقاعيين الذاتى (إجتماعياً وجسمياً ونفسياً) والموضوعى (البيئة اجتماعاً واقتصاداً وثقافة) وهما المشكلان للضرورة الحياتية.

ولقد تحددت عدم صلاحية النمط الصوتى المقترح تبعاً لنسق الحوار فى تكرارها جملة "ماذا سأفعل" ثلاث مرات متتالية فلو قيلت وفق نسق تأليفها لكان المؤلف متزيداً – هنا – فى حوارها، بحيث أفقده الضرورة الحياتية، التى تسهم إسهاماً فعالاً فى تحديد نمط الإيقاع الأدائى الصوتى. فنحن لا نقدم على المسرح إلا ماله ضرورة حياتية، ولكن من خلال الضرورة الفنية التى تستبعد أخطاء النص وعيوبه وأمراض العواطف المسرحية (التشنج والإفتعال الصوتى الحركى والإيمائى) وقبل ذلك مازاد عن حاجة التعبير مما هو مكتوب، ليعبر بصدق بالشخصية عن الشخصية. واستبعاد التكوينات المعيبة والركاكة والإغراق وصولاً إلى تحقيق مبادئ الأداء الصوتى وهو أن يكون مسموعاً، وأن، يكون مفهوماً، وأن يكون ملحناً (تغيير درجات الصوت علوا وانخفاضاً وزيادة حجمه أو إنقاصه أو تناقضه وسرعته وبطؤه) أى فيه تنغيم دون إرنان. وأن يوضح بالوقفات أسباباً درامية أو سيكلوجية بحتة، أن يكون ممتعاً فيه جرس موسيقى خال من الصياح، والصراع مقبول التشكيل زاخراً بالتنوع فى الحجم والتلحين والتنغيم والسرعة، وأن يتخذ الوضع الصحيح فلا يصدر عن الأنف ولا يكون حاداً أو رفيعاً ولا منخفض النغمات بابتلاع النبر فى الحلق. أن تكون له صفة أو طابع، أن يكون ذا رنين.. وهى خاصية ممتعة في الصوت وذات ذبذبات ممتعة للأذن. وذلك كله وصولاً إلى تحقيق التنوع في الأداء الصوتي وهى عناصر أو أدوات، تكوين النمط الإيقاعي الصوتي الدرامي.

ولكن العبارة هنا "ماذا سأفعل. ماذا سأفعل. ماذا سأفعل؟ " تكرار لجملة واحدة وهذا يجعل العبارة ضعيفة لا تناسب أميرة، كما أنها بهذا الشكل لا تناسب الضرورة الحياتية فلا ضرورة فى حياتنا العادية تحتم أن يقول واحد ثلاث مرات متتالية (ماذا سأفعل) إلا إذا أستغرق أداؤه فترة زمنية أطول، بحيث يفصل بين كل مرة تقال فيها

فاصل زمنى مناسب.. ويتنوع الآداء فى كل مرة، بحيث يحمل هذا التنوع عدة معان أو حالات شعورية نفسية متباينة، وصولاً إلى التنوع فى أداء هذه الجملة.

ولما كان الفصل متروكاً لخيال المخرج بما يتفق مع قدرة الممثل، وكان الخيال مسألة متعلقة بطبيعة الذات المتخيلة، لذلك تباينت طرق الفصل بين كل مرة تؤدى فيها.

وهذا نموذج، للفصل توخياً، لتحقيق الضرورة الحياتية:

"الاريكا : ماذا سأفعل؟

المربية : نامى

ألاريكا : ماذا سأفعل؟

المربية : أريد أن أنام

ألاريكا : ماذا سأفعل؟ *

وهذا النموذج من الفصل المتداخل يحقق أربعة أغراض درامية:

١- توكيد تردد ألاريكا وعدم تماسكها.

٢- لكشف المبكر عن تسلط "تولوز" المربية وتداخلها فى خاصة حياتها، بحيث لا تعطيها فرصة للتفكير. هذا على المستوى الذاتى لكل منهما.

٣- التداخل العام فى المحيط البيئى. وهذا يوحى بالجو النفسى المتوتر.

٤- التنوع الإيقاعى الصوتى والنغمى الصانع للمتعة فى بداية المسرحية، وهو نوع من حسن الإستهلال. لذلك فهذا النوع من العلاج للنسق الصياغى الضعيف فى جملة حوار "ألاريكا" يحقق أكثر من بعد - كما رأينا -ولا يضيف شيئاً للحوار بعد يرتب الكلمات لتحقق درامية أعمق .

على أن بقية حوار- ألاريكا - يحقق الغرض منه، لأنه من النوع الجيد، حيث يحقق الطبيعة الطفلية للأميرة، ويؤكد تشتيتها بعيداً عن الموضوع الفاصل فى حياتها، وقيامها بالدور التلطيفى. لإبعاد "ألاريكا" عن جوهر الموضوع.

---

* قد يرى أحد الدارسين أن هذا تدخل فى التأليف. وأوضح أن الإخراج المفسر تأليف للعرض المسرحى وقد يتطلب ذلك تغيير عبارة دون كلمات بإحلال جملة محل أخرى أو بقعة ضوء بديلاً عن فقرة حوارية أو حذف جملة من الحوار.

ولا شك أن تصور المؤلف لطريقة أخرى للأداء بعيدة عن هذا الذى ذهب إليه شئ قائم فهو ولا شك يحرك لسانه بالجمل التى يكتبها للشخصية، ولكن ينبغى أن يعايش المخرج هذه الطريقة التى تصورها ليطابق بين الشخصية والموقف وهو يشرح الحواروبحلله لمثل الشخصية .

ولايعدُ ذلك خيانة لطريقة المؤلف. يقول د. إبراهيم حمادة: "الكاتب الدرامى لا يتصل بجمهوره إتصالاً مباشراً، وإنما ينقل صوته إليهم من خلال أجهزة متخصصة قد تكون أمينة فى ترجمتها أو خائنة، كما قد تكون مجاملة جداً أو خاذلة" [1].

ولأن طريقة الأداء الصوتى التى أقترحتها هنا لا تزيد عن كونها ترجمة تفسيرية للشخصية بما لا يخرج عن حدود الحوار المكتوب، فهى أبعد من أن تكون خائنة للنص، وهى غير خاذلة وغير مجاملة، ولكنها استفادة من الحوار دون لجوء إلى حذف مازاد عن حاجة الشخصية لتعبر عن حالتها، مع مراعاة حسن الإستهلال بترتيب ما بين يدى المخرج من مادة بشكل يعطى تأثيراً أكبر وأعمق" يقول جيروم "إن الناس يستجيبون للطابع الحسى للمادة ويستمتعون به. وللأهمية الدرامية للموضوع، وللإنفعالات والأفكار الأوضح ظهوراً التى يعبر عنها العمل الفنى" [2].

فمن الأهمية وصول الحوار مسموعاً للجمهور بحيث يقنع بالشخصية وبالموقف، وبحيث يمتع أيضاً.

وربما لمس (فان تيجام) ذلك بقوله:" من المؤكد أنه فى العرض المسرحى يكون اهتمام الجمهور بالممثلين أكثر من اهتمامه بالنص المسرحى، فالجمهور يقتنع بمشاهدة نص مسرحى متوسط يمثل جيداً ولا يستطيع أن يتحمل نص مسرحى جيد ممثل بغير مهارة بوساطة ممثلين عاديين".

"والمجد الحقيقى للممثل أن ينقل إلى الجمهور جمال النص المسرحى إذ لن يشعر الجمهور بهذا الجمال بدون الممثل" [3].

ومعلوم بالطبع أن المخرج المبدع وراء الممثل المبدع.

---

[1] الوساطة بين المؤلف المسرحى وجمهوره - هل الدراما فن جميل - كتاب الهلال ٤٣٥ مايو ١٩٧٨.

[2] جيروم ستولنيز - النقد الفنى سبق ذكره ص٣٦٥.

[3] فـان تـيجام - التكنيك المسرحى. ترجمة يوسف البدرى (الإسكندرية بورسعيد للطباعة والنشر. د/ت)، ص٢٧ ومايليها.

دور المخرج فى تكوين نمط الإيقاع الحركى لمشهد مسرحى :

يتحدد الإيقاع العام للحركة على ضوء المنهج الذى حدده المخرج، فى تصوره العام لإخراج النص، وهل هو مخرج مترجم أم مخرج مفسر فإذا كان منهجه لإخراج هذا العرض واقعياً، أخذ الإيقاع صفة التنوع، والتجزء تبعاً لتفاصيل السلوك الحركى التى يحتاجها إتجاه الواقعية، وإن نهج رمزيا أو تعبيرياً جردّ الحركة، بحيث تكفى للدلالة الإيحائية على الدافع الداخلى أو الكونى الكامن وراء تلك الحركة، بشكلها المحدد.

من هنا جاء إيقاعها مختزلاً، مكثفاً، ومال ميزانها الإيقاعى إلى البطء نوعاً ما، وابتعد عن التركيب حتى تصل رموزها أو معاناتها الداخلية إلى المشاهد بيسر.

ومعنى هذا أن الإيقاع فى المشهد الواحد يختلف باختلاف التناول فى عملية التجسيد. فلو طلبنا إلى مخرجين أحدهما واقعى والآخر تعبيرى أن يخرج كل منهما مشهد (جنازة) فى مسرحية واحدة، لجاء الإيقاع فى خطة المخرج التعبيرى وتجسيده للمشهد مختلفاً تمام الإختلاف عن الإيقاع فى خطة المخرج الواقعى، وفى تجسيده للمشهد ذاته، إذ ينحو الواقعى نحو ترتيب الأفراد المشاركين فى الجنازة ترتيباً واقعياً حسب صلة القرابة أو الصداقة أو الجوار بين كل منهم وبين المتوفى. وفى تكوين عام فيه تلقائية شكلية تنعكس على إيقاع المشهد كله. مع مراعاة ترتيب الإحجام بما يبرز المنظور المسرحى.

فى حين أن المخرج التعبيرى يهتم بالتفاعلات الداخلية للشخصيات المشاركة – وهى متفاوتة بالطبع – فيكون ترتيبه للأفراد المشاركين عاكساً لرد الفعل الداخلى لدى الأفراد لا لصلة القرابة أو الصداقة – شكل العلاقة ظاهرياً – ولكنه يعنى بإبراز حالة الفقد، ومدى الشعور به، وهو لا شك شعور متفاوت حسب مدى الضرر المادى أو النفسى الذى لحق بأى منهم.

فلو أن مخرجاً تعبيرياً يجسد هذا المشهد الجنائزى بحيث يصفّ المشيعين صفين خلف النعش، ويجعل فاصلاً بينهم وبين النعش الذى لا يحمله سوى طفل صغير، هو ابن المتوفى؛ فإننا نعى الفرق الذى يبرز لنا مدى التركيز على ما بداخل الشخصية، بفصلها عن الحركة الشكلية المجاملة للمشيعين، فهم فى اصطفافهم الشكلى، يجسدون عادة المجاملة لدى المجتمع. وهو فى حمله لنعش أبيه إنما يجسد لنا مدى الفرق بين إحساسه

بالفقد وبين تمثيل المشيعين الشكلى لحالة الحزن لفقد المتوفى. وشتان ما بين أسلوب إخراج المشهد وفق المدرسة الواقعية وبين أسلوب إخراجه وفق المدرسة التعبيرية فى الإخراج ومن ثم شتان ما بين الإيقاع هنا وهناك [1] .

وللتعرف على دور المخرج فى مساعدة الممثل على تكوين نمط إيقاعى حركى للشخصية التى يقوم بتمثيلها نعطى بعض الأمثلة من المسرح العالمى، وكذلك من المسرح المصرى ومن خلال أسلوب الإخراج فى المسرحين الدرامى والملحمى.

مثال تطبيقى: فى اخراج مشهد مسرحى وفق الاتجاه الدرامى والاتجاه الملحمى:

لنأخذ مثلاً شخصية (لير) فى مسرحية (شكسبير)، (الملك لير).

والرائع فى شخصية "لير" أنه وهو الملك المسيطر على مقاليد الأمور فى بلاده، وبيده ملكوت كل شئ على ظهر الأرض، التى يحكمها حكماً فردياً مطلقاً، يلغى الفكرة المطلقة تلك ويحل محلها جماعية الحكم. ولكنه حين يخيب ظننا فيه ويضع مكانه فى الملك بنتيه : (جونوريل وريجان) – حتى مع حرمانه "لكورديليا" فإننا نجد فى ذلك روعة أيضاً ذلك لأنه لا يخرج عن مفهوم طبقته بحال. وهو:

مفهوم الحكم الفردى المطلق. فبدلاً من أن يحكم هو مفرداً، على الإطلاق، أحل بنتيه بديلتين عنه، لتحكم كل منهما على حده، حكماً مفرداً مطلقاً (دكتاتوريا) والرائع هنا أن الملك "لير" شذ من حيث طريقة تطبيق الحكم المفرد المطلق، فهو لم يلغ الفكرة، ولكنه غَير أسلوباً معتاداً، وأحل محله أسلوباً يؤدى النتيجة ذاتها، التى كان يؤديها هو شخصياً، ووجه الشذوذ هنا يحسه المحكومون فقط، تبعاً لطبيعة تكوين الملك الجديد المسؤل عن المقاطعة أو المملكة المنقسمة، من هنا لزم على ممثل دور "لير" أن يبرز وجه الروعة هذا، فيبين وجه الشذوذ السلوكى فى شخصية لير، بحيث ندرك كمتفرجين أن هذا الشذوذ الفردى، إنما هو نتيجة شذوذ مجتمع "لير" نفسه. فلولا أن شعبه من الضعة والرضوخ وقلة الحيلة لما قبل أن يجرى التقسيم عليه ليجرب "لير" فكرته الجديدة بأن يجعل الوراثة للمملكة تتم فى حياته، مخالفاً بذلك كل نظم الوراثة بتفكيكه لوحدة مملكته الاقطاعية .

---

[1] يعـرض مايرخولد لمشهد جنازة يفترض أخراجه بشكل كوميدى إذ أفترض هبوب عاصفة أطاحت بقبعة أحد المشيعين، الأمر الذى شغل عدداً منهم بتتبعها وهى تطير وتحط هنا وهناك بفعل الرياح، ورد فعل ذلك لدى الجمهور ولدى المشيعين مما يغير أثر المشهد، ويغير حركته الإيقاعية بالطبع.

وعلى المخرج مساعدة الممثل على إبراز وجه السوء فى النظام الإقطاعى الملكى من خلال ذلك الموقف، من هنا نتحصن ضده أو نرفضه.

وفى (الملك لير) أيضاً موقف رائع لـ (كورديليا)، تلك البنت الصادقة التى لا تعرف المداهنة ولا التزييف لمشاعرها نحو أبيها الملك، فترفض أن تزخرف له القول بطرف اللسان، فلا تتلفظ بقول غير الذى تحسه نحوه:

كورديليا: لا يمتطى حبى بعيراً للوصول إلى الحبيب" "حب على طرف اللسان حورية ركبت بعيراً. حب وصمت".

فكورديليا ترفض التلفظ بغير الذى تحسه. والممثلة فى المسرح الدرامى إذ تتناول هذه الشخصية فإنها تنظر إلى شخصية (كورديليا) على أنها غير سوية – تماماً كما يراها والدها – ولكن الممثلة فى المسرح الملحمى إذ تتناول هذه الشخصية فإنها تبرز ما هو رائع فيها، وهو الصدق والطهر الذى أدى إلى إدراك عظمة حبها لأبيها وحتميته وهو أمر لا يحتاج إلى تصريح بل هو شئ أكبر من أن يحمل على طرف اللسان وهو أمر قد حرمها من نصيب كان يدخره (لير) لها، عندما خطط لتقسيم مملكته بينهن؛ وهو حى بشرط أن يسمع من كل واحدة منهن كلمات التعبير عن الحب الذى تكنه لهذا الأب صادقة أم كاذبة مدعية .

على الممثلة أن تظهر لنا موقف "كورديليا" احتفاءً به، حيث أنها رفضت أن ترتد طفلة مرة أخرى، فتؤدى ما يؤديه الطفل حين يسأل (أتحب بابا..) (قل إلى أى مدى تحبنى وأنا أشترى لك الحلوى) فموقف (كورديليا) رائع ويجب أن يحتذى. من هنا يأتى دور المخرج فى توجيه ممثلته نحو إبراز هذا الموقف الرافض للإرتداد الطفلى. وهذا لا يلغى روعة موقف لير من فكرة مكافأة من تريد منهن أن ترتد طفلة، ليس بقطعة من الحلوى ولكن بقطعة من أرض الوطن الذى هو ملك عليه؛ ففى هذا الطلب شذوذ حرىّ بالمخرج توجيه ممثله نحو إبرازه، حتى يصبح موقفنا من فكرة الحكم الفردى المطلق موقف الرفض التام، لأن عطاء الفرد المطلق متعلق بالحالة النفسية أما صاحب الموقف الموضوعى فيعطى موضوعى يعطى أو يمنع على أساس تفكير متزن –وذلك بالقطع منهج المخرج الملحمى–.

وفى مسرحية أحمد شوقى (مصرع كليوباتره) نجد الشاعر قد صور لنا شخصية المثقف، ممثلة فى شخص (زينون) أمين مكتبة القصر، صورها لنا مكتملة جسمياً واجتماعياً ونفسياً، فهو بطبيعة الحال مذبذب كأى مثقف غير ثورى. وهو إلى جانب عمله، وإلى جانب سنه المتقدمة، يحب (كليوباتره).

والرائع حقاً أنه يحبها سراً، ولكن الأروع من ذلك، هو اكتشاف أحد أتباعه لذلك الحب. وعلى ممثلي الدورين (زينون وحابى) أن يظهرا وجه الروعة فى إبراز كيفية كتمان هذا الشيخ لحبه لتلك المرأة اللعوب المتسلطة، وكيفية استغلال حابى تابعه، لذلك السر، عندما كاشفه ليعرض عليه الإنضمام إلى تنظيم سرى ضد نظام "كليوباتره" الفاسد الذى أتى بالأجانب المستعمرين، وعلى (زينون) أن يبرز كمنافق عن طريق ممثل ذلك الدور، حينما يعلن الحارس عن قدوم الملكة كليوباتره فيبرز موقف المثقف المتلوّن، وذلك حينما يناقض نفسه حول ما قاله عن تلك الحيّة اللعوب، وقبل أن يعلن انضمامه لجماعة الخارجين عليها: "زينون" : عُدُّونى من العُصْبة عدونى كساك الله يا روما لباس الذل والهون" فنراه يصيح فور دخول الملكة: "الملكة. لا برحت مُمَلّكَه ودام عرشُ الملكة". ولألفريد فرج مسرحية حديثة قصيرة فى فصل واحد، لعلنا إذا حللنا موقفا من مواقف بعض الشخصيات فيها، اتضح ما أعنيه بخصوص مفهوم الروعة فى الشخصية المسرحية، التى يتعين على الممثل الملحمى أن يوجه للعناية بها فى أثناء أدائه لدوره، بالإضافة إلى دوره فى الكشف عن أنه إنما يصور ذلك فحسب. وأعنى بها مسرحية (دائرة التبن المصرية) [1].[2] (تدور المسرحية بأسلوب التغريب) فى قصر محمد على باشا، وفى أيامه وبحضوره فى مجلسه: رحالة إنجليزى، القنصل الإنجليزى، أعيانه ونظاره أو وزراؤه (بلغة عصرنا) وحرسه، وذلك فى عام ١٨٣٥م، حـيث يتسامـر البـاشـا وضيوفـه بمشاهـدة مـوقـف تشخيصي يؤديـه (المحبظون) أمام الحضرة العلية.[3] [4] [5] [6]

---

[1] جريدة الجمهورية عدد الخميس الموافق ١٩٨٢/١١/٤. وهى مأخوذة بتصرف عن تمثيلية أداها المحبظون أمام محمد على.

[2] راجع ادوارد لين فيما كتب عن مصر

[3] راجع وعلى الراعى، الكوميديا المرتجلة من خيال الظل إلى نجيب الريحانى. كتاب الهلال

[4] راجع د. إبراهيم حمادة. قاموس المصطلحات الدرامية ط. الشعب،

[5] د.مندور المسرح.ط.الشعب،

[6] د.عـبد الغفـار مكـاوى. مقدمة القاعدة والإستثناء. سلسة مسرحيات عالمية، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر.

وهذا هو المدخل التغريبى. ويقوم "المحبظون" بتمثيل موضوع (ظلم الملتزم) المملوكى المكلف بجباية الضرائب من الفلاحين، وكيف أن المال قد سرق من الملتزم، حسب زعمه، حين افتعل أحد فلاحى قرية (سنباط) حيلة، إذ دعا الملتزم لمشاهدة رقص بنات سنباط، وفى أثناء تلهيه بالرقص، سرق مال الجباية الأميرى، ومن ثم يتعين عليه احتراماً للوالى أن يرد مال الجباية.

وهو لا يجد عناء فى جمعه بالطريقة التقليدية، عن طريق إعادة جمعه من الفلاحين مرة أخرى بطرق كثيرة معروفة.

ويلجأ الكاتب عند تصويره للفلاحين بإعطاء نموذج (لفلاح وامرأته):

البداية التغريبية للمسرحية :

"الممثلون: (ينشدون)

شـرفتونـا الليلـة يـا بـاشـا
وأكلنـا فى طـبقـكـو بغاشـة
حلالى بلالى يرضى الوالى
حانضحك ونـغـنى الليـلة
فى فرحنا بطهور ابن الباشا
وحنتمسخر من عوضين الفلاح
والعمدة وقلدس والعياشة
حلالى بلالى نرضى الوالى
وإن كنا أرازل.. النكتة بتحكم
فشر وتأليس هما صنعتنا المرة
اسم الله على الناس الذوق والباشا
حلالى بلالى يرضى الوالى"

والناظر إلى هذه الإفتتاحية الغنائية يرى أن هؤلاء المحبظين سوف يقومون بتلفيق حكاية الملتزم مع الفلاحين، مع نموذج فلاحى، وهم إنما يعيدون قص الحكاية بالتشخيص ويبعّدون المُشاهد، ويجعلون بينه وبين القصة منذ البداية غربة. فما كان ممثل دور الفلاح (عوضين) بطل هذه المسرحية سوى أحد المحبظين الجوالين على أيام (محمد على) وما

هو إلا واحد من زمرة الممثلين الذى سوف يعيدون على مسمع محمد على وضيوفه وعلى مرأهم فى المجلس الأعلى، حكاية فلاح (خرسيس) مع سيده الملتزم المكلف بجباية المال العام، ولكنه سيبرز من صفوفهم ليشخص لنا عن طرق إعادة ما يتصور أن يقوله ويفعله إنسان يمتهن الفلاحة فى مصر على أيام محمد على، حيث أن الدولة هى مالكة كل الأرض الزراعية آنذاك ومانحة الاقطاعيات .

وهذا ما قصدناه حين قلنا إنه إنما يصور ذلك فحسب.

ولكننى سوف أركز على مفهوم الروعة التى يجب على المخرج توجيه الممثل لإكتشافها فى دوره المسرحى – فى الشخصية –، وهو يعيد للمشاهدين الحادثة التى وقعت لفلاح مع ملتزم الحكومة الظالم وكيف تصرف أو تخلص أو تأزم فى فعله المردود على فعل الملتزم، مع مراعاة أنه إنما يمثل فحسب أمام الوالى حادثة (عوضين) الفلاح مع ذلك الملتزم – وهذا هو مفهوم التغريب – إشعار المتفرج أنه أمام حكاية حدثت ويعاد سردها بالتشخيص أمامه الآن ليحيطه علما بملابساتها حتى يتخذ منها موقفا بالرفض أو بالقبول.

الرائع فى شخصية (عوضين) بطل (دائرة التبن المصرية) :

ولكى نتبين وجه الروعة فى شخصية البطل هنا علينا أن نتبين طبيعة الموقف الذى تبدو فيه رائعة :

"الملتزم يفرقع بسوطة" شوف شغلك

العمدة (للصراف) شوف شغلك

الصراف (يفتح الدفتر الكبير) (ينادى عوضين) عوضين

العمدة (يزعق ولد يا عوضين) (الخفيران يجرجران عوضين ويلقيان به)

عوضين نعم يا فندى

الصراف تدفع مال الحكومة

عوضين نعم يا قلدس أفندى

العمدة تدفع الميرى يا ولد

عوضين نعم يا حضرة العمدة"

والرائع فى موقف شخصية عوضين هنا قوله (نعم). فهو يكررها ثلاث مرات، ولكن فى المرة الأولى مختلفة كل الإختلاف عن (نعم) فى المرتين التاليتين.

ولكن ليس الرائع فى مجرد الفرق فى (نعم) فى كل مرة، ولكن فى المدلول. لذا فيتعين على الممثل أن يبرز هذا المدلول للتفريق بين قوله أو أدائه (نعم) الأولى لتدل على معنى الإستكانة والإستسلام المعتاد عند الفلاح، الذى يريد أن يتقى شر الحاكم. فى حين أن (نعم) فى كل من المرتين التاليتين يجب أن يؤديا أداء يعطيها دلالة مختلفة، بحيث تدل على عكس ما دلت عليه اللفظة ذاتها لتدل على التمرد والعصيان السلبى. ولكى يتمكن الممثل من صنع تباين فى أدائه للفظة نفسها، يجب أن يؤدى الأولى بدون ضغط على الحروف.، بحيث يظهر أداؤه، للفظة أداء آليا. وهو بذلك إنما يركز على موقف رائع فى شخصية عوضين الذى يئس، كأى فلاح من مجرد إصلاح، من هنا فهو يريح نفسه ويستسلم تلقائياً، لإنتفاء حيلته إزاء قوة الحاكم، وألاعيب أتباعه. وهو سلاحه الوحيد الذى لا يملك سواه – السلبية المقصودة –.

ولكى يتمكن الممثل من صنع تباين فى الآداء، عليه أن يؤدى (نعم) فى المرة الثانية بالضغط على حروف اللفظة، مستفيداً بإمكانات حرف (ع) من الكلمة (نعم) وهو حرف يخرج من أقصى الحلق. ودمدمة حرف (م) منها، إذ يمكن للممثل بصنع نوع من (المط) فى ذلك الحرف عن طريق أخذ كمية مناسبة من الشهيق ثم إخراجها مناصفة بين لفظة (نعم) و (ياقلدس أفندى) مع التركيز بالضغط على حروف (أفندى) بحيث يبدو وكأنه يوحى بفهمه لألاعيب "الأفندية" فهم أعداؤه، لأميته ولخبثهم.

ومما لا شك فيه أن هذه الجملة المتكررة مع كل من الأفندى والعمدة، تعطينا دلالة على أن الفلاح يفهم تماماً طبيعة ألاعيبهما ، ودورهما المنسق لغرض واحد وهو نهب الفلاح، ومص دمه، لصالح الحاكم أولاً. وعلى الممثل أن يعى مدى ما فى الموقف من روعة تفصح من موقف اللا مبالاه، حين تكون (نعم) مجرد إجابة لفظية لا تضّره بل تقيه الضرر مؤقتاً.–من الناحية المادية– وحين تكون اللفظة دافعاً عن مصلحة مادية. فنعم الأولى تعبير مادى عن موقف أخلاقى آلى، فهو لا يخسر شيئاً بقوله (نعم) فلما لا يقولها لإظهار الأدب والطاعة. غير أنها بعد ذلك الإستنكار فهى اتهام أيضاً لقلدس أفندى مرة، وللعمدة مرة أخرى. وهى بذلك تعبير درامى إذ أنها رد فعل عنيف، إذ تصدر عن فلاح فى مواجهة أفندى وعمدة – على فعل عنيف فى إصداره، بحيث يمس صلب حياته المادية والإجتماعية وهى تعد تعبيراً عن موقف اقتصادى وهذا وجه الروعة فى كونه يستخدم

لفظة واحدة، ولكنه سوف يعطينا بها لوناً أخلاقياً مرة حينما لا يكون هناك ضرر مباشر واقع عليه مادياً، ثم لوناً اقتصادياً حينما يستشعر جدية الطلب. لكن الرائع فى شخصية (عوضين) على الإطلاق هو ذلك الإستسلام المطلق للوهم، حين يقرر الملتزم – رداً على تمنعه وهو الفلاح عن أن يدفع ما طلب منه من مال – أن ترسم حوله فى مكان وقوفه (دائرة تبنية).

"(الخفيران يقعدانه أرضا وبأيديهما حفان التبن يرسمان حوله دائرة وهو يستغيث، ويحاول التملص عبثا) الملتزم: ما تدفعشى فلوس تقعد فى المحابس فى دايرة إلى الأبد.. تفظلو عمدة صراف (ينسحبون خارجين وعوضين يلوّح ويجأر ويستغيث).

عوضين : أبدا إيه. فى عرضك يافندى. إلحقنى يا عمدة. ياقلدس أفندى. يا غفر الناحية يا هوه (وحده) يا أهل العزبة بقى بعد الحرث والزرع والشقا ودفع الميرى أنحبس الحبسة الوسخة دى يابا مصطفى يـا حاج صبح. يـا حج العطار. ياشيخ حجازى إلحقونى ياعالم. إلحقونى يا ناس.

(تدخل زوجته ملتاعة)

زهرة : مالك يا عوضين. مالك يا راجلى. مالك يا عمود دارى. إيه اللى جرى لك الشر بره وبعيد.

عوضين : انحبست يا زهرة.. الحقينى يا زهرة ؟

زهرة : انحبست يا خويا. حبسوك فين يا خويا

عوضين : هنا

زهرة : فين يا نظرى

عوضين : عميت يا بت. هنا فى الدايرة

زهرة : الدايرة

عوضين : اللهم طولك يا روح. فى الدايرة قدامك يا بت

زهرة : دايرة إيه يا واد يا عوضين

عوضين : دايرة التبن

زهرة : تبن. بطلو ده وأسمعو ده. دايرة أيه يا وله. قوم يا خايب

عوضين : أقوم

زهرة : فز قوم يا وله

عوضين : محبوس يا بت

زهرة : أهيه. يعنى رسموا حواليك دايرة تبن، تحبس نفسك جواها

عوضين : مين اللى رسم يا طايشه

زهرة : مين اللى رسم ؟

عوضين : لفندى الملوك يا ملطوشة فى نافوخك

زهرة : أتجننت يا وله ؟!

عوضين : البنت أتجننت

زهرة : قم فز وأخرج من الدايرة يا خايب الرجا

عوضين : أخرج برجلى. هلبت يشنقونى

زهرة : يشنقوك ؟!

عوضين : دنا فى حبس الحكومة يا بت

زهرة : دايرة تبن بقت حبس يا نايب

عوضين : دايرة تبن يا جاهلة رسماها الحكومة بالتبن الميرى بقت دايرة شرعية".

"فالرائع هو خوفه من كل ما هو حكومى وأميرى وسلطوى، حتى ولو كانت دائرة تبن" ومع أن المسرح الملحمى ضد الوهم، والإيهام، إلا أن (الفريد فرج) الكاتب الملحمى المتأثر بـ (بريشت)، يجعل بطله يستسلم تماماً للوهم، ويبالغ فى إيهامه لنفسه بأن ما حدث إنما هو شئ مقدس. فالدائرة (شرعية) ولها قداستها التى لا يمكن إلا أن تكون كذلك لأنها من صنع الحكومة.

وهو - الفلاح - من إتقانه لعملية الوهم التى ارتضاها لنفسه امتدادا لإرث تاريخى طويل، قد أعدى زوجته (زهرة) بالوهم فراحت تستغنى أو تفرط فى ممتلكاتها الضئيلة (دجاجة، أوزة، حمامة) (كرشوة للعمدة والأفندى وللملتزم) طلباً لإطلاق حرية زوجها حبيس الوهم، دائرة التبن، التى هى رمز لمدى ضعف سلطة الحاكم فى مصر، وهى من ثم تعبر أيضاً عن مدى ضعف المحكوم، الذى أرعبه مثل هذا القيد التّبنى!!.

ولكن الأكثر روعة هو موقف المرأة الصلب، فهى ربما لكونها أقل احتكاكاً من زوجها، بجبروت الحاكم كانت أكثر تماسكاً منه. وأقل رضوخاً للوهم السلطوى التّبنى..

من هنا وجب على ممثلي الدورين أن يبرزا هذين الموقفين، على تضادهما بما يكشف عن الجانب الرائع فى كل منهما. حتى عندما تنتقل زهرة من موقف رفض الوهم الذى وقع فيه زوجها، وهو دلالة من المؤلف على أهمية الوهم للمسرح، ولكنه عاد فأبطله عند المشاهد، بأن جعله وهما منتقداً من (زهرة)، فوصل وهم عوضين للمشاهد ضعيفاً، إلى جانب أن وسيلة الوهم مكشوفة له (التبن) أقول حتى بعد أن انتقلت من موقف الرفض إلى موقف الرضوخ ومجاراة زوجها إعمالا للعاطفة الزوجية، ورغبة فى إقناع زوجها بأنها لم تدخر وسيلة ممكنة إلا وسلكتها طلباً لتخليصه من دائرة الحبس الحكومية – ظاهرياً – ولكن فعلها فى الباطن كان يهدف إلى تلخيصه من وهمه وليس من الدائرة، وهمه بقدسية أى فعل حكومى أو أمر ومن ثم القضاء على وهمه وخوفه الدائم الأبدى من كل ما هو حكومى وأميرى.

"(يشير الباشا فيتقدم الخدم بالمشروبات للضيوف وتخرج زهرة تاركة عوضين وحده يندب صامتاً حتى يفرغ المتفرجون من مشروباتهم ثم تدخل زهرة)

عوضين: عملت إيه يابت ؟

زهرة : أخذت جوز الحمام اللى كنا مخبيينه فى السجرة، وشويته ورحت لقلدس أفندى. الصراف قلت له: عوضين راجل فقيروطيب. طلّعه من الحبس يا قلدس أفندى ينوبك ثواب، أخذ جوز الحمام" وقاللى: "فوتى علىّ بعد المغرب أكلملك العمدة". هو اللى يقدر يخرّج عوضين من الحبس. وغمز لى بعينه المضروب.

عوضين: هيه وبعدها ؟

"زهرة :أخذت الوزة اللى حيلتنا، وكنا مخبينها فى الغيط ورابطين رجلها لجل ما ترحش ونضفتها وطبختها ورحت للأفندى المملوك أخذ الوزة وقاللى: عفارم عفارم. حضرتك تيجى عندى بعد العشا أخرج لك راجلك "وغمز لى بعينه الظالم".

ومن قبل ذلك ذهبت إلى العمدة بديك مطبوخ:

"أخذت الديك اللى كنا خافيينه عند بهانة البياعة وحشيته وطبخته ورحت للعمدة. أخذ الديك وقاللى: فوتى على قبل العشا أكلم لك لفندى الملوك هو اللى يقدر يخرج عوضين من الحبس وغمز لى بعينه المضروب".

فالجميع يطلبونها، وعوضين فيما يبدو مستعد للتنازل عن شرفه فى سبيل الخروج من الحبس الوهمى .

"عوضين: هيه وبعدها" رحت لهم يابت

زهرة : (تشهق وتضرب صدرها) حسبتنى فاجرة حفوت عليهم يا ناقص

عوضين : يعنى كل مالى راح هدر وأنا ح تنى محبوس هنا

(الباشا وضيوفه يضحكون)

الدرس الذى تعلمه البطل وتعلمه المشاهد:

لقد تعلم البطل الفلاح أن استسلامه للوهم لا يخرجه أبداً من مأزقه، بل يجعله يخسر كل ما يملك دون جدوى. ويعرض شرفه وعرضه للضياع، وسوف يكون ذلك دون جدوى. إذن فنحن نخرج من تجربة عوضين بإدراك الرائع فيما هو شائه فى شخصية عوضين والشائه فيما هو رائع فى شخصية زهرة. حين تتقدم فى لعبة الوهم. والشائه فى شخصية عوضين كونه يطلب الخلاص بأى ثمن:

"عوضين: يعنى أنت لد عليك حبسى يا بت"

زهرة : يا ناس الراجل محبوس فى خوفه باع شرفه وباع عرضه.. من خوفه ليخطى فوق دايرة تبن قال أيه ميرى وشرعية.. قولوله وكلموه.. فطنوه. إذا كانت دايرة تبن فى عزبتنا المهببة دى تكون شرعية، يبقى الجوع فى بلدنا من شرع الله، ويكون الفجر والخبص ونهب الفقير والبهدلة والظلم والبلطجة كلها شرعية.

(يقف الباشا غاضباً، ويقف الضيوف ويجمد التمثيل، ويتوتر الحرس. الرحالة يتقدم للباشا محاولاً كسر حدة الموقف).

الرحالة : دولتكم عندكم سماحة. قصة هزلية وهذا مجرد تمثيل

الباشا : (بإشارة يوقفه) العشاء..."

غير أن الإيهام أيضاً ليس من نصيب الفلاح فحسب، فالباشا أيضاً خائف ومرتعب وهو بتلك العبارة التى قالتها البطلة (الفلاحة) قد غرق فى وهم أن من المكن لفلاح أن يخرج عن دائرة الشرعية التبنية المقدسة، أو التى أرادها الحاكم كذلك. وتناسى الباشا أو نسى أن ما حدث أمامه ليس إلا مجرد تمثيل، أمر به وأداه المحبظون أمامه وأمام ضيوفه بقصد الترفيه، وهذا رائع.

استرجاع التاريخ بين المخرج الممثل الملحمى:

يشكل عنصر استرجاع التاريخ ركنا مهماً فى صنع نمط إيقاعى للآداء فى فن المخرج الملحمى، الذى يوجه ممثليه نحو تحقيق هذا العنصر فى تصويرهم للشخصيات. حيث يدفعهم نحو الكشف عن تعاقب الأشياء والظواهر فى تصويرهم للحادثة، فيدفع الجمهور إلى النظر فى أمر الشخصية التى، يصورها فى بعض المواقف. وذلك يتم بتمكنه من تصوير الشخصية التى يؤديها على أساس إفقاد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بدهى ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها.

ويحضرنى هنا موقف حدث عرضاً من أحد المثلين فى أثناء إخراجى لمسرحية: (مصرع كليوباتره) حيث كان يتعين على ممثل دور (أوروس) تابع (أنطونيو) أن يجسد حادثة قتله لنفسه طعناً بسيفه بعد أن تأثر من موقف قائده (أنطونيو) الذى طلب إليه أن يطعنه بسيفه ويريحه من مكابدة عار الهزيمة، بعد أن فقد شرفه العسكرى أمام (أكتافيوس) ووصله نبأ انتحار حبيبته (كليوباتره):

"أنطونيو: واخجلتا من قولهم أنتحرت وما أنتحر"

وحين يمثل صاحب دور (أروس) مشهد قتل أروس لنفسه وهو يردد اقتناعه بالتضحية بالنفس بثبات:

"أروس: لقد جاد لى بالسيف والدرع قيصر وجُدْتُ بأيام الحياة لقيصر"

ثم يخر صريعا – يصور ذلك – فإن الممثل يقع بعيداً عن دائرة الضوء المعين وقوعه فى بؤرتها، فإذا بأحد زملائه الذى كان رابضاً فى (الكالوس) المقابل يصيح فيه: "تحرك. تعال فى الضوء.. تعال فى النور" ومن الغريب – وهذا موضع شاهدنا – لتوضيح

معنى (الإسترجاع) أن الممثل الهاوى يهب واقفاً، كمن يحاول مقاومة الموت لحظة الإحتضار، وإذا به يعيد تمثيل الفقرة السابقة نفسها ويطعن نفسه مرة ثانية وهو يردد:

"لقد جاد لى بالسيف والدرع قيصر وجدت بأيام الحياة لقيصر"

فما كان رد فعل الجمهور على ما صنع إلا أن صفقوا له طويلا وهم يضحكون هذه المرة. إذن فالتعاطف كان رد فعل الجمهور على طعنه لنفسه فى المرة الأولى لتمثيل ذلك الموقف والسخرية كانت رد فعلهم على تكراره لتصوير الموقف نفسه. والإسترجاع التاريخى: عكس قول (فان تيجام) "ذروة فن التمثيل تكمن فيما يفرضه على المشاهد من الإحساس بأنه لا يستطيع بأى حال أن يعطى للنص معنى أو مغزى، آخر" - فالممثل هنا حين أعاد تمثيل الواقعة لأنه لم يسقط فى بؤرة الضوء فأعطت رد فعل عكسيا تماماً وهو إمكان تصوير النص بأكثر من طريقة مختلفة، فهذا هو رد فعل الجمهور نفسه على المشهد نفسه، وبالممثل نفسه قد جاء مناقضاً تماماً لرد فعله على حالة التمثيل الأولى إذ تعاطف مع الطريقة الأولى وضحك بشدة مع الطريقة الثانية. فكأن الجمهور بعد أن حكم على موقف (أروس) الذى ضحى بنفسه من أجل سيده رجع عن موقفه وأتخذ موقفاً مناقضاً، فماذا فعل أنطونى من أجل أروس أو من أجل غيره حتى يضحى واحد من أجله. الإسترجاع إعادة وضع واقعة تاريخية فى إطارها الحقيقى. أروس ضحى من أجل من لا يجب أن يضحى من أجله. هى تأريخ للحدث التاريخى بإعادة صياغته لبيان خطأ فعل الشخصية بعدم مطابقته للدافع التاريخى. بوضع الواقعة والحكم عليها من منظور صراع الطبقات.

دور التوقع أو المباغتة فى تكوين النمط الإيقاعى للحركة :

لكل شخصية طبيعتها، وفعلها المتوقع أو المفترض، وحدوده الممتعة المقنعة فى آن واحد، إلى جانب ذاتية الأداء عند كل شخصية.

وتبعاً لذلك فقد يتكون النمط الإيقاعى للحركة بشكل مباغت لتوقع المشاهد، كما أنه يتكون بشكل قريب من توقعة. فإذا وجد المشاهد توقعه قد حدث فقد توحد إيقاعه أو نظام تدفق تأثره الإنفعالى مع إيقاع مكونات المشهد متكاملاً.

ولكن عند رغبة المخرج فى تثبيت إيقاع التلقى عند المشاهد لمشهد مسرحى عليه أن يحقق للمشاهد واحداً من توقعاته أو كلها. ولا أظن ذلك من الفن الخالص. إذ أن الفن

نظام متوافق، منسجم التعارضات والتوافقات الجمالية والمعنوية والتعبيرية. لذلك تكون المباغتة هامة في مثل هذه الحالة. أساس وللوصول إليها لابد من الإنتهاء إلى تفسير مقنع للفنان – مخرجاً وممثلاً – أولاً – حتى يتأتى للصورة المسرحية أن تقنع المشاهد بعد ذلك.

وكلما كان إتقان المخرج للنمط الإيقاعي للصورتين الصوتية والحركية كانت قوة الإمتاع والإقناع في الصورة المسرحية، بشكل يحقق لما " لما يرهولد " تطلعه إلى جواب عن سؤاله:

"ألا يستطيع الجسم بخلوصه وانسجام حركاته أن يغنّي تماماً مثل الصوت" [1].

[1] المرجع ص١٦. سبق ذكره

خلاصة :

خلصت فى هذا الباب إلى أن المخرج هو الذى يساعد الممثل فى صنع النمط الإيقاعى للاداء، كما إنه يصنع النمط الايقاعى للمشهد المسرحى صوتا وحركة وتحريكا وينظم العرض كله فى نظام إيقاعى واحد، يمد العرض كله بالطاقة الإمتاعية وصولا إلى الاقناع والتأثير فى المتلقى بالمشاركة الوجدانية (فى المسرح الدرامى) وبالمشاركة الادراكية (فى المسرح الملحمى) وذلك استنادا إلى النص المسرحى وتوجهاته الفنية.

النتائج العامة

استعرض البحث طبيعة الإيقاع وعناصره في النص المسرحي ، وفي العرض المسرحي أيضاً وانتهى إلى أهم النتائج الآتية :

أولاً : الفكر والحوار :

١- عرف الفلاسفة العرب القدامى الإيقاع بأنه تنظيم مسافات زمنية وتحقيق الحركة في الزمن.

٢- وعرفه فلاسفة الغرب بأنه تنظيم الحركة وتنظيم الصورة المرئية وتحقيقها.

٣- إن الكلمة مكتوبة لا قيمة لها أن لم يتحرك بها لسان الإفصاح لفظاً مسموعاً ، أو بصيرة العين الناظرة إليها حين تترجمها إلى صور عن طريق الذهن.

٤- الكلمة تؤثر في السامع حينما تتحرك من وضعها في قالب الرسم المكتوب فتأخذ شـكلاً معـنوياً أو شكلاً شعورياً حسب مزاج محركها مع طبيعة الموقف الذي استخدمت فيه .

٥- تتفاوت قيمة الكلمة بتفاوت معجم الصور الإدراكية المختزنة لدى المتلقي والتي يحـركها الأداء، محمولة على لسان المعبر بها شعوراً أو على لسان الناقل لها معنى .

٦- تكشـف الكلمة عن شخصية الناطق بها ودافعه واتجاهاته. كما أنها تشكل دافع حركة سمعها ، لدى السامع وشخصيته.

٧- الكلمة دافعة للحركة أيضاً ، كما أنها تكتسب قيمتها بالحركة – نطقاً – .

٨- حيـن تظل الألفاظ حبيسة التجسد السمعي فإنها تفرض على السامع مع ترجمتها إلى صور حركية على مسرح ذهنه.

٩- تدفـع الكلمـة عـن طريق الحركة اللفظية الصوتية؛ لتعبر وتصاحب بالتعبير الجسـدي الكامن في الصوت وفي الوجه وفي اليدين والساقين والرأس والجذع، حسـب ما يقتضيه الموقف الدرامي، ليصبح مطابقاً للواقع الإنساني المعيش في لغـة مسرحية. وهي تدفع بالحركة الصوتية والجسمية التجسيدية الحتمية أحياناً، في بعض المواقف الدرامية والمسرحية.

١٠- قـد تتبع الكلمة في حركتها التعبيرية التجسيدية المحددة بالتصور الذهني أداء وتلقّياً ميزاناً إيقاعياً سريعاً أو بطيئاً أو متوسطاً. وقد تتبع في حركتها تلك ، حين تكـون غير محددة بالتصور ، بل متحققة بالصورة التجسيدية المرئية – ميزاناً إيقاعياً سريعاً أو بطيئاً أو متوسطاً حسب الموقف ملهاوياً كان أم مأساوياً.

١١- القول في المسرح له الأولوية على الحركة ، حتى وإن سبقته الحركة؛ فإنها لا تكـون مقدمـة عليه إلاّ بغرض خدمته. وهي وإن تآخت معه فهذا يحدث في جملة تكون قصيرة جداً.

١٢- القول معوق للحركة أحياناً، على أساس أنه مرتبط بالفكر.. والأقوال والأفعال محكومة بالفكر من قبل وقوعها، وفي أثناء وقوعها وبعده.

١٣- الفكر بعد حدوث القول أو الفعل يكون تعقيباً وحكماً على ما حدث.

١٤- الأقوال مستدعية للأفكار في حين أن الحركة مستدعية للصورة الجمالية .

١٥- الأقوال تحل محل الحركة عند البشر لوجود عنصري الفكر والنطق المفصح عندها.

١٦- الأفكار مستدعية للأقوال وللحركة حسب الضرورة.

١٧- للقول على المسرح أربع طبائع:

أ) طبيعة القول المؤكد للفعل　　　ب) طبيعة القول المصاحب للفعل

ج) طبيعة القول المتآخي مع الفعل　　　د) طبيعة القول المكمل للفعل.

ثانياً: بخصوص الإيقاع العام للنص المسرحي:

١- يتشـكل بمدى ارتباط عناصره وتلاؤمها معاً فكراً ولغة وقيماً وأحداثاً ودوافع ، وكـتلاً، وفـراغات، ومكاناً وزماناً ؛ بحيث تنتظم إيقاعاتها الخاصة في امتزاج إيقاعي واحد .

٢- الإيقـاع الإطـاري للنص مشدود بأسباب ودوافع اجتماعية واقتصادية عامة ، مواكـبة لزمن كتابته. فالكاتب لا يكتب من فراغ ، والخيال والتخيل لهما أساس اجتماعي سبق توظيفهما من قبل الفنان.

٣- ينـبع إيقـاع الشخصية في النص المسرحي من طبيعة نمط إيقاع المجتمع ، مع طبيعة نمط إيقاع ذات المؤلف ، متفاعلين معاً.

٤- الكاتب ترتيباً على سيادة إيقاع فكرته ، يجعل إيقاع أسلوبه – من حيث الأحداث واللغة والشخصيات والإرشادات كلها – تنهج نهجاً إيقاعياً يؤدي إلى تأكيد النمط الإيقاعي للفكرة .

٥- تشـكل لغـة الحوار والحادثة والدافع والمحيط والعلاقات : إيقاع الشخصية في الصـورة الدرامـية . وتشكل جميعها بالإضافة إلى عنصر الحركة والمؤثرات بألوانها المتنوعة وطرق الأداء الصوتي والحركي : إيقاع الشخصية في الصورة المسرحية .

٦- يخلق إيقاع الكلمات والحركات إيقاع الصورة في الحدث المسرحي.

٧- تنبع أهمية الإيقاع من طبيعة الدافع المحرك وطبيعة الذات والمحيط .
٨- إن المواقف والقيم لا تشكل حدثاً إلاّ إذا صيغت في مشهد يحوي صوراً عاطفية متعارضـــة ومتصـــارعة ، وكذلك الأحداث بكل ما تحوي من صور وعواطف وقيم متقابلة أو متوازية أو متصارعة في وحدة ؛ لا يمكن فهم إيقاعها في عمل فنـــي واحد ، دون ربطها بإيقاع ذات مبدعها المتفاعل مع إيقاع مجتمعه ، لينتجا إيقاع مجتمع الحدث والشخصيات.
٩- يتفاعل إيقاع المحيط الذاتي للفرد ، مع الإيقاع الاجتماعي المحيط ، تبعاً للقانون الطبيعي العلمي (الجزء يتأثر بالكل)
١٠- إن إيقـــاع المجتمع هو الذي يقود إيقاع ذات الفنان (نجيب سرور) في ثلاثيته (ياســـين وبهية، آه يا ليل يا قمر، قولوا لعين الشمس) وليس العكس إذ أنه فيها مـــتأثر بالمجـــتمع لا مؤثـــر فيه ، كما أن الحكيم كذلك في عديد من مسرحياته الاجتماعـــية ذات الصبغة السياسية. (شمس وقمر – الأيدي الناعمة – السلطان الحائر) .
١١- إن الفكـــرة فـــي الثلاثية (ياسين وبهية و آه ليل يا قمر و قولوا لعين الشمس) تدور حول فكرة الخلاص عن طريق فرد غائب مرة، ثم عن طريق فرد مغيّب مرة ضمن جماعات شبه سياسية، شبه منظمة، تنظيماً سرياً، ثم عن طريق جيش نظامي مرة ثالثة، حيث غابت عنه إرادة الجماهير. إلى جانب أن طبيعة القرار فيه فردية من خلال قائد واحد عام. فكأن روح الفردية هي التي تتحكم في صنع القـــرارات المصيرية. من هنا تعذر الخلاص الوطني في مصر بل استحال. ثم إن فـــي مسرحيته التالية (منين أجيب ناس) قد جعل بطلته تبحث عن الخلاص أيضاً ، وهي تستعرض سبل الخلاص عبر التاريخ المصري البعيد، منذ إيزيس، حـــتى الحـــرب العالمية الثانية، وتستعرض وسائل هذه الأمة التراثية الشعبية، والعقيدية من أجل الخلاص، وتكشف عن عدم فعاليتها أمام وسائل أعداء الأمة .
١٢- من حق الأديب أو الفنان أن يتناول التراث بمنظور عصره . ولاشك أن إيقاع فكر الشخصيات والقيم في المسرحية المأخوذة عن السيرة أو التراث مختلف عن إيقاع القيم والشخصيات في السيرة أو في التراث .
١٣- قـــد يفـــرض الكاتب إيقاع ذاته وفكره على مجتمعه من خلال تناول عصري للحكايات الشعبية، مسقطاً على الواقع بالإيحاء الذي لا يغري الحاكم بدمه.

ثالثاً : بخصوص اللغة :

١- إن نشـــوء الحاجة إلى الشعر في الحوار المسرحي مردّه إلى : شاعرية الموقف الدرامـــي، شـــاعرية الشخصـــيات، شـــاعرية لحظة الانفعال بالموقف الدرامي وبالشخص عند الكاتب والفنان.

٢- إن التعبـــير الشـــعري هـــو ذلـــك الذي يفرض شكل الحوار، بالدافع الانفعالي للشخصـــية. فـــي حين أن التعبير النثري؛ حتى وإن كان منظوماً، يفرض شكل الحوار بالدافع المنطقي السببي للشخصية، وكلاهما متأثر بالتعايش الانفعالي بين الكاتب والفنان وبين شخصياته في مواقفها الدرامية.

٣- إن للمونولـــوج في المسرح الملحمي منحى جماعياً. فمع أنه يصدر عن شخص واحـــد ويكشف عن جوهر ما يشغله، إلاّ أن الشخص في المسرح الملحمي ليس مـــتفرداً بفعله، لأن فعله مرتبط بأفعال الآخرين. فالفرد وحدة متفاعلة بين جملة تفاعلات اجتماعية ذات دوافع وعلائق سببية، متناقضة ومتغيرة وصراعيه .

مـــن هـــنا فـــإن أسباب الفرد مختلطة بأسباب الجماعة في حيّز مكاني وزماني محدديـــن وقابليـــن للتغيـــير. لذلـــك اختلط ما هو فردي عندما يبثنا الفرد آلامه وأحزانه أو نوازعه الذاتية الداخلية بآلام طبقته الاجتماعية وأحزانها .

٤- إن المنطقية السببية تسلب النغم في الحوار المسرحي.

٥- في المسرح الدرامي تكون طبيعة المناجاة: التعبير عن ضمير الشخصية منفردة.

٦- فـــي المسرح الملحمي تكون طبيعة المناجاة : التعبير عن ضمير الشخصية في صدى تفاعلات مجتمعها معها.

٧- يلجـــأ الكاتـــب إلـــى الزخارف الإيقاعية باستخدام الكلمات ذات الجرس اللفظي المتقارب، وترادفات الجمل وتجانساتها.

٨- تلجـــأ الشخصـــية الغنائـــية في مناجاتها كلما تعرضت حياتها للفقد. وتلجأ إلى التشخيصـــية الإيحائية كلما كانت ذات الشخصية غير مهددة بفقد حياتها، وحينما يتعلق التهديد بصفة من صفاتها أو بدور من أدوارها المؤثرة في حيز نفوذها أو مجدها الشخصي.

٩- تتـــناقض الضرورتان : المسرحية والحياتية في المونولوج ذي الطبيعة الغنائية وتتحققان في المونولوج ذي الطبيعة التشخيصية الإيحائية.

١٠- يتخذ المونولوج ذو الطبيعة التشخيصية الإيحائية جرساً سمعياً صاخباً زاعقاً. فـــي حيـــن يتخذ المونولوج ذو الطبيعة الغنائية شكل الهمس والبطء تبعاً لطبيعة الدافع.

١١- تعـــتمد بعض المسرحيات على مونولوج ذي طبيعة تشخيصية تجسيدية مثل مسرحية (يوسف إدريس – الجنس الثالث).

وفـــي هذا النوع من المسرحيات يكثر المقابل التجسيدي الذي يمد اللفظ بالحركة أو بالصورة.

١٢- في بعض المسرحيات الشعرية يظهر فيها جميعاً الكثير من التعبيرات النثرية المنظومة دون أن تحمل من السمو الانفعالي، والتدفق والتوهج ما يرقى بها إلى الوقوف على عتبات التعبير الشعري.

١٣- التعبـــير الشعري ملازم - غالباً - للمونولوج ،وللمناجاةحتى في كثير من المسرحيات النثرية.

١٤- اســتخدم "ألفـــريد فرج" في مسرحياته الكوميدية عنصر الجانبية في الحوار بشــكل ملحوظ، امتداداً للمسرح الكوميدي اليوناني (عند أريستوفانيس) ومسرح موليير.

وعلـــى عكـــس الشـــعراء الرومانسيين الكلاسيكيين ، وأحمد شوقي في مصر، حيث وظفت الجانبية في الحوار في مسرحياتهم التراجيدية.

رابعاً : بخصوص الحركة والأداء:

١- إن الحـــركة المعـــبرة المُجردة دون كلمات ، هي لغة عالمية، مفهومة عند كل الأمم.

٢- تتجســـد الحـــركة علـــى خشـــبة المسرح تجسداً مرئياً ، عن طريق الانفعالات الصـــوتية المتبايـــنة علـــى وجـــوه الشخصـــيات الأخرى من خلال التعبيرات المصاحبة لما هو ملفوظ .

٣- تتبع الحركة من الحوار، ومن الإرشادات ، وتكون ذات غرض محدد.

٤- تنقسم الحركة على خشبة المسرح إلى حركة فطرية: وهي المنصوص عليها في الحـــوار وفـــي الإرشادات. وإلى حركة اختيارية: ماثلة في كيفية أداء الحركة الفطـــرية ، أو تلك التي يبدعها خيال المجسد في عملية الإخراج، بما يتوافق مع الشخصيات في المواقف المتنوعة. مع اعتبار طبيعة المؤدين (الممثلين).

وقـــد تكـــون فـــردية أو غير ذلك أو تكوينية. وتتضمن تجسيداً متنوعاً لجسم الدور مسرحياً وحياتياً. كما تتضمن توكيداً لبعض فعل الشخصيات.

وهـــي تتـــنوع بيـــن الخطـــوط الرأســـية والأفقية والدائرية، أو على مستويات ومسطحات مختلفة الارتفاعات.

٥- تــتحدد الحــركة نظــرياً قبل التجسيد، بمعنى أنه يخطط لها كيفية تجسيدها أو تشخيصها، وأسباب تلك الطرق في الأداء والتجسيد.

٦- لكل حركة ظاهرية حركة باطنة أو شعورية، أو خفية سابقة لها ودافعة لظهورها مــن خــلال ظرف ملائم وجملة علاقات شعورية، وكتلة وفراغ أو حيّز وزمن وهيئة أو شكل .

٧- للفــراغ كما للكتلة دور في الإيحاء بإيقاع الحركة أو في الحد من انسيابها أيضاً على خشبة المسرح.

٨- يعد وجود ممثل على خشبة المسرح إضافة إلى الكتلة فى المنظرالمسرحى، يفيد مــنها المخــرج فــي صنع توازنات الصورة الحركية على المسرح وفي توكيد بعــض المواقــف أو الشخصيات، كما يفيد بها في إبراز شخصية على حساب أخرى.

٩- الكتلة الثابتة على المسرح معوّقة للحركة.

١٠- الحــركة لا تتطلــب فكراً مركباً، إنما يكون الفكر السابق للحركة أو اللاحق علــيها بســيطاً. ويكــاد يكون معدوماً في أثناء الحركة. لأن الفكر عملية ذهنية تحتاج إلى أعصاب مرتخية وإلى سكون خارجي من المحيط، مع سكون داخلي من ذات المفكر. بينما الحركة عملية جسدية عضلية تجسيدية. وهما عمليتان لا تتفقان في حين أن القول متصل اتصالاً قوياً بالفكر.

١١- الحــركة حالة ظهور الفكر بعد انتهائه أو تبلوره وتوقفه عن أن يكون فكراً، طلباً لتجسيده.

١٢- الحــركات تحل محل الأقوال على الإطلاق، ومحل الأصوات غالباً في عالم الحيوان.

١٣- الأداء الصــوتي قــد يكــون ناقلاً للمعنى وفق شروط أربعة هي: (الوضوح والتركــيز الإيحــاء والوقوف). وقد يكون ناقلاً للشعور وفق شرط خمسة هي: (الانسيابية الرنين والموسيقية والاشباع والوقف تبعاً للشعور).

١٤- الشغل المسرحي مختلف عن الحركة على خشبة المسرح في عدة نقاط:

أ) الشغل المسرحي يتوافق ويتناغم مع طبيعة إيقاع الشخصية وإيقاع محيطها وإيقاع لغتها وإيقاع الكتلة (ديكور وبؤرات ضوء) وإيقاع الحيز المسرحي.

ب) الشــغل المسرحي يشكل ضرورة درامية، وهو يكون بمثابة مفصل أو رابط بين موقفين دراميين. وفيه نوع من التخلص أو نهاية موقف مع بداية غيره. ويكون على حساب موقف لتدعيم موقف آخر وتنميته.

ج) للشغل المسرحي دور في صنع عنصري التشويق والتوتر في ا لمسرح الدرامي.

د) للشـــغل المسرحي فيا لمسرح الملحمي دور في تعطيل الحدث أو قطع استمراره، وإحلال التعليق عليه، محله.

١٥- للتكوين المسرحي ضرورات درامية تتمثل فيما يأتى:

أ) التكويـــن : شكل من أشكال الحركة الساكنة نوعاً، لغرض درامي. ويشكل جماع جزئـــيات الصور الحركية الجسمية لشخصيتين فأكثر، في حالة من الثبات لفترة زمنية في موقف مسرحي، في صورة واحدة، بحيث تعطينا وحدة تصور ووحدة أثر.

ب) قلما يشير الكاتب المسرحي إشارة تفصيلية إلى طبيعة التكوين. وهو يتركها غالباً للمخرج.

ج) المخرج لا يلتفت إلى التكوينات التي قد ينص المؤلف عليها. وذلك راجع لطبيعة الـــتعامل العملي مع الكتل والفراغات والممثلين، وفق تصميم الديكور إلى جانب طبيعة الموقف ملهاوياً كان أم مأساوياً.

د) التكوين في الملهاة يتطلب مبالغات في الجزئيات، ومفارقات تفصيلية. وهو عكس التكوين في المأساة.

هـ) يتميز التكوين المسرحي في الملهاة بالسرعة وبالبساطة مع التنوع في الحركة، والمـــبالغة فيها. كما يميل إلى الشكلية، وإلى الآلية من تكرار وتواز أو ترادفات حركية، وإلى النمطية – غالباً – كما في " سيدتى الجميلة "و " المتزوجون ".

و) تظهر الحاجة إلى التكوين الحركي الدرامي بوصفه ضرورة فنية يفرضها الحوار تـــبعاً للدوافـــع الـــنابعة من الشخصيات، بما فيها من ملامح متقاربة ، وتبعاً لما يستجد من ظرف درامي مصعّد للحدث.

ز) إن مـــنطلق صـــنع التكويـــن يكـــون طبيعياً إذا تمثّل دوافع أعضاء التكوين في المشـــهد المسرحي. وهذه الدوافع وليدة تكوينين داخليين لدى الشخصيتين. فلكل تكويـــن دوافعه الاجتماعية والجسمية والنفسية الخاصة. وإن تقاربت هذه الدوافع قبل التكوين بقليل، ثم استمرت في أثنائه حتى ينتهي. كما أنها تكون وليدة تكوين خارجـــي بمكوناتـــه المكانية والزمنية من ديكور ومسطحات ومستويات وظلال وأضواء وألوان لتحقق له دراميات وجمالياته معاً .

ح) فـــي الطـــور التكويني التخليقي الذي يكون عليه التكوين في المشهد المسرحي ، حينما يكون هناك تصور لما وراء المشهد - للفكرة التي تحتمل بعثها بالتجسيد؛ يكون على المجسد خلق تكوين مجسد للفكر الجواني الكامن وراء ظاهر الفكرة.

ط) التكويـــن المســـرحي تكثـــيف وتوكيد وتجسيد لفكرة أساسية في النص المسرحي تســـتنبط مـــن الموقـــف الدرامـــي، والحوار والإرشادات وطبيعة الشخصيات،

وعلاقتهــا المتباينة والمتشابكة، وطبيعة المكان والزمان والكتلة، وذلك في حالة الإخراج المترجم.

والتكوين تجسيد لفكرة جوانية، يمكن للمخرج أن يستوحيها من النص ومن الظروف الاجتماعية المختلفة التي أحاطت بالكتابة وبالكاتب والمجتمع في حالة من التفسير فى الإخراج المفسر - وقد يغني التكوين هنا - عن مشهد كامل، مكتوب.

ي) قد يكون للتكوين المسرحي الجماعي غرض استعراضي أو شكلي أو جمالى كما فــي بعــض المســرحيات الغنائــية والأوبــرات، والمسرحيات الاستعراضية، والاستعراضات البحتة، والمسرحيات الشاملة.

ك) تنــبع أهمية الإيقاع في الحركة من كونه يشكل الأهمية الأولى في قوة المشهد أو الفعل على التأثير الدرامى والجمالى فيمن يشاهده.

ل) في التراجيديات وفي مشاهد المناجاة يلجأ الكاتب إلى عنصر الإضافة إلى الكتلة، تعويضاً عن فقدان الحركة الجسمية للشخصية صاحبة المناجاة.

م) للــراوي حركة تستلزم من المخرج اللجوء إلى عنصر القطع والمزج عن طريق المؤثرات وعنصر الاسترجاع.

ن) للكــورس حــركة هي أقرب إلى التكوين شبه الثابت مع تفصيلات حركية فردية أحياناً.

١٦- للجانبــية دور محــدد قريــب من حيث الشكل للمونولوج ومن ثم من حيث الحركة لذلك فحركتها تهدف إلى ما يأتى:

أ) لتوكيد حالات التشخيص في المسرح الملحمي.

ب) للتمهيد في حالة التخطيط لحدث تال.

ج) ترتبط الجانبية في الكوميديا بمواقف عقلانية انتقادية.

خامساً : بخصوص الشخصيات :

١- لبعض الشخصيات الملهاوية مواقف مأساوية .

٢- تلجــأ بعــض الشخصيات الملهاوية غير النمطية إلى عنصر التعبير الحواري بالمــناجاة لتوكيد موقف إنساني ، وتعميق عنصر المأساة الكامن خلف الطبيعة الملهاوية الظاهرة والغالبة على الشخصية كما فى مسرح سعد الدين وهبه .

٣- من الشذوذ وإدراك المتفرج له ينتج الضحك.

٤- كثيراً ما تكون لدى بعض الشخصيات الملهاوية قدرة على التعبير الذاتي.

وهـذا اسـتثناء فـي مقـابل التعبير النمطي الذي هو أساس في عملية التعبير لدى الشخصية الملهاوية. وهذا كثير عند كتابنا الملهاويين المتعرضين لنواح اجتماعية أو سياسية .

٥- تمـيزت شخصيات (يوسف إدريس) المسرحية بعنصر "الوسطية" وهو موقف (بين بين) للشخصيات.

٦- تمـيز الـبطل المأساوي ببروز الشرط الذاتي وتصديه كأداة للتغيير الجوهري والأساسـي في نظام طبيعي أو اجتماعي دون تحقق للشرط الموضوعي، وفي هذا تكمن مأساته.

٧- إن دوافـع الفعل عند الشخصية المأساوية دوافع ماضية ، حيث تعوّل الشخصية المأساوية على الماضي فتسترجعه.

سادساً : بخصوص اختلاف إيقاع التصوير في النص المسرحي عنه في العرض المسرحي مترجماً أو مفسراً:

أولاً : في فن الممثل :

١- يخـتلف الإيقـاع عند التجسيد الحي للنص المسرحي باختلاف المجسد (مخرجاً كان أم ممثلاً) في حالتي الترجمة أو التفسير وباختلاف المكان والزمان، والمادة المجسدة لشكل العرض.

٢- مـادة التشكيل لدى الممثل هي الكلمة كرمز دلالة تجسيدية وتشخيصية وكإشارة رمزية أيضاً.

٣- إن للغة التجسيد بالحوار ضوابط وشروطاً هي ضمن حرفة الممثل.

٤- الخـبرة التعبيرية لدى الممثل لها الدور الأول في تشكيل صوت وجسم ومشاعر الشخص المسرحي وجسمه ومشاعره في الموقف المسرحي.

٥- هناك فرق كبير بين عناصر التشكيل لدى كل من: الممثل في المسرح الدرامي والممثل في المسرح الملحمي فالتغيير هدف مغاير للتطهير.

ثانياً : في فن المخرج :

١- يكمن دور المخرج الرئيسي في قدرته على تحليل الشخصيات وفي تكوين النمط الإيقاعـي الصـوتي ثم النمط الإيقاعي الحركي للدور المسرحي، ثم في تكوين الإيقـاع العام لعناصر العرض المسرحي بحيث يمكن تمازجه مع إيقاع مجتمع المشاهدين.

٢- لشخصية المخرج دور فعال في الإمساك بالإيقاع العام للعرض المسرحي.

٣- لكل من التوقع والمباغتة دور في تكوين إيقاع المشهد المسرحي.
٤- تخـــتلف أدوات كـــل مـــن المخرج المسرحي الدرامي والملحمي تبعاً لاختلاف أهدافهما في تكوين النمط الإيقاعي للعرض المسرحي، بل اختلاف أهدافهما في عملية الإنتاج الفني نفسها.
٥- المخـــرج هو ذلك الفنان الذي يعتمد اعتماداً كبيراً في إخراجه لمسرحية ما على عنصر التفكير بالمادة. حيث يكون لديه نص مكتوب، وممثلون مؤهلون وخشبة مسرحية، أو دار عرض ومصممون وجهاز إنتاج فني وإداري وتنفيذي.
٦- للمخرج المسرحي الملحمي دور مختلف نوعاً عن دور المخرج الدرامي إذ عليه حيـــن يتصدى لتكوين نمط إيقاعي لدور مسرحي أن يقسم مراحل تدريبه لممثليه على أربع مراحل محققة لعنصر التغريب وهي:
(المرحلة التشريحية – المرحلة التركيبية – المرحلة النقدية – المرحلة التسليمية)
٧- يتعيـــن علـــيه اكتشاف المشوه والرائع في الشخصية المسرحية، ومن ثم يوجه الممـــثل نحو إبراز المشوه في الرائع أو الرائع في المشوه لدى الشخصية التي يؤديها.
٨- علـــى المخرج الملحمي النظر إلى الواقعة التاريخية التي يجسدها في مشهد من مســـرحية تاريخـــية علـــى أنها ليست حتمية، وذلك بتصويرها تصويراً يجعل المـــتفرج في حل من تصديقها على علاتها، وذلك بأن يراها من خلال منظور عصـــره وبمكونـــات وظـــروف مخـــتلفة، ويتصور افتراضاً – تغير الظروف المحيطة بالواقعة ونتيجة مغايرة .

خلاصة:

انتهى البحث إلى أن الفنان : كاتباً كان أم شاعراً أم ممثلاً أم مخرجاً أم موسيقياً لا يســـتغني بحال عند الإعداد لعمله الفني عن عنصر الإيقاع وذلك لتنظيم تدفق مفردات أســـلوبه الفني ، من أجل أن يبث مشاعره حياة ويمنحها روحاً. ومن أجل أن تسري فيها دماء المتعة ، جنباً إلى جنب مع الإقناع ، بحيث يؤدي عمله الفني فعاليته؛ فيقنع ويمتع في آن واحد.

وهـــذا مـــلازم لكـــل فن ، في كل آن ومكان ، لأن النظام والتدفق سنة الحياة وتفاعلهما مرتبط بطبيعة الخلق المبدع.

ثبت المصادر والمراجع والدوريات

أولاً : المصادر

١- إبراهيم حماده، (دكتور) قاموس المصطلحات الدرامية، القاهرة، ط. الشعب ١ٹ٧٣ .

٢- إبراهيم رمزى - الحاكم بأمر الله، روايات الهلال ع٣٩٨ القاهرة مؤسسة الهلال، فبراير ١٩٨٢.

٣- ابن سينا، الشفاء ج ٢، تحقيق د. عبد الرحمن بدوى، القاهرة الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر .

٥- ابن منظور، أخبار أبى نواس القاهرة، مطبعة الإعتماد ١٩٣٤.

٦- أبو العلاء المعرى، رسالة الغفران، ط٦ تحقيق د. عائشة عبد الرحمن، القاهرة، دار المعارف بمصر ١٩٧٦ .

٧- أبو نصر الفارابى، الموسيقا الكبير، تحقيق: غطاس عبدالملك خشبة. القاهرة ط. دار العربى.

٨- أبو نواس (الحسن هانئ) ديوان أبى نواس، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالى، بيروت دار الكتاب العربى.

٩- أحمد شوقى، عنتره القاهرة شركة فن الطباعة، ط التجارية١٩٥٤.

١٠- ــــــ، مصرع كليوباتره، القاهرة شركة فن الطباعة، المكية التجارية ١٩٥٤.

١١- ــــــ ، الست هدى، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب.

١٢- ارستوفانيس، السلام ت. حلمى عبد الواحد خضرة، الألف كتاب ع ٤٤٣ القاهرة نهضة مصر د/ت.

١٣- ــــــ ، برلمان الستات، ت. د. على نور، (المسرح) ع٣٢ القاهرة عن مسرح الحكيم ١٩٦٦.

١٣- الفريد فرج، سليمان الحلبى، القاهرة مؤسسة دار الهلال ع٢٠١ سبتمبر ١٩٦٥.

١٤- ـــــــــــ ، حـلاق بغـداد، القاهرة الهلال ع٤٤٢ - أكتوبر ١٩٨٥.

١٥- ـــــــــــ ، عسكر وحرامية، الكتاب الذهبى، القاهرة مؤسسة روزاليوسف، أول ديسمبر ١٩٦٦.

١٦- ـــــــــــ ، دائـرة التبـن المصـرية (جريدة الجمهورية) عدد الخميس الموافق ١٩٨٢/١١/٤، دار المستقبل العربى ١٩٨٥.

١٧- ـــــــــــ ، على جناح التبريزى وتابعة قفه، مسرحيات عربية ع ١٢ القاهرة، دار الكاتب العربى نوفمبر ١٩٦٨.

١٨- ـــــــــــ ، الزير سالم مسرحية عربية، القاهرة دار الفكر العربى المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٦.

١٩- أفلاطون، الجمهورية - الكتاب السابع - ت. د. فؤاد زكريا - القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر.

٢٠- برتولد بريخت، محاكمة لوكولوس، ت. د. عبد الغفار مكاوى - سلسلة مسـرحيات عالمـية ع٦ القاهرة المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر.

٢١- ـــــــــــ ، السيد بونتيلا وتابعة ماتى، مسرحيات عالمية، ع٢١، القاهرة المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر.

٢٢- ـــــــــــ ، الأم شـجاعة. ت. سـعد الخـادم القاهرة ط. الدار المصرية.

٢٣- ـــــــــــ ، دائـرة الطباشـير القوقازية - سلسلة روائع المسرح العـالمى ع٣٠، القاهـرة المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٤.

٢٤- ـــــــــــ ، نظرية المسرح الملحمى ت. د. جميل نصيف بيروت لبنان دار المعرفة ١٩٧٣.

٢٥- ـــــــــــ ، "الاورجـانون القصـير"(المسرح) ترجمة فاروق عبدالقادر ، مسرح الحكيم ط. الأهرام.

٢٦- ـــــــــــــــ ، القـــاعدة والإســـتثناء، ت. د. عـــبد الغفار مكاوى (المسرح) ع٢ فبراير ١٩٦٤ القاهرة عن مسرح الحكيم.
٢٧- توفيق الحكيم، ياطالع الشجرة، القاهرة، الأداب بالجماميز ١٩٦٢.
٢٨- ـــــــــــــــ ، الطعام لكل فم، القاهرة، الأداب بالجماميز ١٩٦٣.
٢٩- ـــــــــــــــ ، شمس وقمر، بيروت، دار الكتاب اللبنانى ١٩٦١.
٣٠- تاريخ بنى إسرائيل من اسفارهم - إعداد محمد عزه دروزة، القاهرة شركة الإعلان الشرقية.
٣١- الجاحظ، (البيان والتبيين، تحقيق: فوزى عطوه، بيروت مكتبة الطلاب وشركة الكتاب.
٣٢- جـــاك أوديبرتى، الشر يستطير ت. د.نعيم عطية، من المسرح العالمى ع١٢٠ الكويـــت، المجلـــس الوطـــنى للثقافة والفنون والآداب سبتمبر ١٩٧٩.
٣٣- جان كوكتو، مقدمة مسرحية فرسان المائدة المستديرة.
٣٤- الحسن البصرى، آدب الدنيا والدين، القاهرة، المطبعة الأميرية ببولاق.
٣٤- دانتى الليجيرى، الكوميديا الألهية - ت - د. حسن عثمان، القاهرة دار المعارف بمصر ١٩٥٨.
٣٥- رشـــاد رشدى، (دكتور) رحلة خارج السور، المسرحية (المسرح) عن مسرح الحكيم القاهرة عن هيئة الإذاعة والتليفزيون والسينما والموسيقى والمسرح الأهرام ١٩٦٤.
٣٦- ـــــــــــــــ ، اتفرج ياسلام، سلسلة المسرحية ع ٨ القاهرة هيئة الإذاعة والتلـــيفزيون والموســـيقى والمســـرح عن مسرح الحكيم. ط الأهرام ١٩٦٦.
٣٧- ســـعد الديـــن وهبه، سكة السلامة، الكتاب الذهبى، القاهرة دار الكاتب العربى ١٩٦٨.

٣٨- شكسـبير، الملـك لير، ترجمة إبراهيم رمزى القاهرة الأهلية بالفجالة ١٩١٧ أيضـاً د. فاطمـة موسـى القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف، وترجمة د. جبرا إبراهيم جبرا من المسرح العالمى الكويتى.

٣٩- ـــــ ، ماكبث، ترجمة خليل مطران، القاهرة، دار المعارف بمصر ١٩٧١.

٤٠- ـــــ ، ترجمة هاملت، محمد عوض محمد، الهلال ع٢٥٤ القاهرة فبراير ١٩٧٠.

٤١- ـــــ ، عطـيل. ت. د.جبرا إبراهيم جبرا، من المسرح العالمى الكويت ع ١٠٣ المجلس الوطنى للثقافة إبرايل ١٩٨٧.

٤٢- ـــــ ، يولـيوس قيصـر ترجمة جبراإبراهيم جبرا، مسرحيات عالمية- القاهرة المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر.

٤٣- شـوقى عـبد الحكيم، - الكلام - مجموعة ملك عجوز ومآس أخرى الكتاب الماسى - القاهرة مؤسسة روزاليوسف القاهرة

٤٤- ـــــ ، حسـن ونعـيمة، سلسلة المسرحية - عن مسرح الحكيم (مجلة المسرح) ط الأهرام.

٤٥- صـلاح عـبد الصـبور، الأميرة تنتظر (المسرح والسينما) ع يناير ١٩٧٠.

٤٦- ـــــ ، مأساة الحلاج. القاهرة، دار القلم ١٩٦٦.

٤٧- ـــــ ، مأساة الحلاج ط. أولى بيروت دار الآداب د/ت.

٤٨- صـمويل بيكيت، فى إنتظار جودو، مجلة المسرح ع١ ١٩٦٤ القاهرة عن مسرح الحكيم، هيئة المسرح والموسيقى والأذاعة.

٤٩- الطبرى، تاريخ الطبرى، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب.

٥٠- عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، القاهرة ط. التجارية.

٥١- عبد الرحمن الشرقاوى، الحسين ثائراً، القاهرة، روايات الهلال ع٢٧٥ نوفمبر ١٩٧١.

٥٢- عبد الرازق السيد، الإيقاع فى النحت، رسالة ماجستير- مخطوط بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.
٥٣- على سالم، أوديب (أنت اللى قتلت الوحش) القاهرة ط دار الهلال.
٥٤- فاروق جويدة، الوزير العاشق، القاهرة مكتبة غريب د/ت.
٥٥- فتحى سعيد، الفلاح الفصيح، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب.
٥٦- فريد ريش دورينمات، رومولوس العظيم ترجمة أنيس منصور سلسلة مسرحيات عالمية ع٩ أول يوليو١٩٦٥، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر.
٥٧- ـــــــــــــ ، زيارة السيدة العجوز، ت سعد توفيق. القاهرة.
٥٨- لوركا، الزفاف الدامى ، ترجمة د. حسين مؤنس ، روائع المسرح العالمى ع٤٧.
٥٩- لسان الدين بن الخطيب، روضة التعريف بالحب الشريف ج ١ تحقيق د. محمد الكتانى تاريخ الموسيقى المغربية، الكويت. عالم المعرفة الكويت. المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب.
٦٠- محمود دياب، ليالى الحصاد، مسرحيات عربية - القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٨.
٦١- محى الدين بن عربى، الفتوحات المكية، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب.
٦٢- نجيب سرور، ياسين وبهيه، سلسلة المسرحية عن (مجلة المسرح) المصرية ع٥ ١٩٦٤ يوليو ١٩٦٤ القاهرة مسرح الحكيم، ط. الأهرام.
٦٣- ـــــــــــــ ، منين أجيب ناس. القاهرة ط. دار الثقافة الجديدة ١٩٨٠.
٦٤- نجيب الريحانى، أيام العز - كتاب على الراعى - الكوميديا المرتجلة من خيال الظل إلى نجيب الريحانى، الهلال ع٢١٢ نوفمبر ١٩٦٨.

٦٥- يســرى خمــيس، (مقدمــة ترجمته لمسرحية بيترفايس مارا - صاد، سلســلة مســرحيات عالمــية - القاهرة - المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر).
٦٦- يوسف إدريس، الجنس الثالث القاهرة، عالم الكتاب.
٦٧- ــــــــــ ، الفرافير سلسة المسرحية، (المسرح) عن مسرح الحكيم ط الأهرام.

ثانياً :المراجع

١- إبراهــيم إبراهــيم شــريف، (دكتور) خواص المادة والصوت العامة للكتاب، القاهرة، دار المعارف.
٢- إبراهيم حمادة، (دكتور) " الوساطة بين المؤلف المسرحى وجمهوره" - هل الدراما فن جميل؟ - كتاب الهلال ٤٣٥ - القاهرة، مايو ١٩٧٨.
٣- إبراهــيم عبد القادر المازنى، مقدمة مسرحية على أحمد باكثير أخناتون ونفرتيتى القاهرة ط. مصر.
٤- ــــــــــ ، حصاد الهشيم، القاهرة، دار الشعب.
٥- أبــو الحســن ســلام، (دكتور) الظاهرة الدرامية والملحمية فى رسالة الغفران، الرياض دار المعارف السعودية ١٩٩٣.
٦- أحمد بيومى، قواعد الموسيقى ونظرياتها القاهرة ط. السعادة.
٧- أحمد شمس الدين الحجاجى، (دكتور) الزير سالم بين السيرة والمسرح - (الفنون الشعبية) ع٧ السنة الثانية - القاهرة المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر يناير ١٩٨٤.
٨- ادوارد كــريج، الفــن المســرحى، ت. درينى خشبة. القاهرة، الانجلو المصرية.
٩- ارنســت بولجــرام، فــى علم الأصوات الفيزيقى، مدخل إلى التصوير الطبيعى للكلام، ت. د. سعد مصلوح - القاهرة، دار مرجان للطباعة.
١٠-أرنســت فيشــر، ضــرورة الفن ت. أسعد حليم، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب.

١١-ارنولـد توينبى، مشكلة اليهود العالمية المكتبة الثقافية، القاهرة المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر.
١٢-الفـريد فـرج، دليل المتفرج الذكى إلى المسرح - القاهرة كتاب الهلال ١٩٦٦
١٣-الكسـندر ديـن، أسس الإخراج المسرحى ت. سعدية غنيم القاهرة ط. الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٢.
١٤-المررايس، المسرح الحى، ت. د. داود حلمى السيد، القاهره دار نهضة مصر.
١٥-برتراند راسل، تاريخ الفلسفة الغربية، القاهرة، لجنة التأليف والنشر.
١٦-برستيد، فجر الحضارة، القاهرة.
١٧-ت. س اليوت، مقال الشعر والدراما - عن الشعر والشعراء.
١٨-توفيق الحكيم، فن الأدب، القاهرة ط. الجماميز ١٩٥٢.
١٩-جان برتليمى، بحث فى علم الجمال، ت.د، د كمال عبد العزيز، القاهرة ط. نهضة مصر.
٢٠-جـاك جويشارنود، جين بيكلمان، دراسات فى المسرح الفرنسى القاهرة دار الثقافة العربية.
٢١-جـلال العشـرى، - مقدمـة مسـرحية نجيب سرور: آه ياليل ياقمر، مسرحيات عربية، القاهرة، دار الكاتب العربى.
٢٢-جمـال حمـدان، (دكـتور) انثروبولوجيا اليهود المكتبة الثقافية ١٦٩ القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٧.
٢٣-جورج سنتيانا، الإحساس بالجمال، ت. د. مصطفى بدوى.
٢٤-جون ديوى، الفن خبره.
٢٥-جيروم ستولينتز، النقد الفنى، ترجمة د. فؤاد زكريا بالإسكندرية القاهرة الهيئة العامة للكتاب.
٢٦- روجـر بسفيلد الابن، فن الكاتب المسرحى القاهرة نهضة مصر أول إبريل ١٩٧٨.

٢٧-سعد مصلوح، (دكتور) دراسة السمع والكلام، القاهرة عالم الكتب.
٢٨-صلاح عبدالصبور، حياتى فى الشعر، بيروت. دار الآداب سنة ١٩٦٩.
٢٩-طه حسين، (دكتور) حافظ وشوقى، القاهرة ط. الأميرية ١٩٧٣.
٣٠-عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة القاهرة، ذار غريب ت/د.
٣١-عبد الغفار مكاوى، (دكتور) مقدمة القاعدة والإستثناء القاهرة، سلسلة مسرحيات عالمية، المؤسسة المصرية والتأليف والترجمة والنشر.
٣٢-عبد المحسن عاطف سلام، مسرح عزيز أباظه، القاهره دار المعارف بمصر.
٣٣-عمران كيالى، "الصهيونية ومسرح العبث" (الثقافة العربية) السنة الرابعة ليبيا.
٣٤-فان تيجم، التكنيك المسرحى، ت: يوسف البدرى، الإسكندرية، بورسعيد للطباعة، د/ت .
٣٥-فرويد، ثلاث مقالات فى الجنس، القاهرة، دار المعارف.
٣٦-———— ، موسى والتوحيد، بيروت.
٣٧-فؤاد زكريا، (دكتور) مع الموسيقى، المكتبة الثقافية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٣٨-قسطنطين ستانسلافسكى، إعداد الممثل. ت. د. محمد زكى العشماوى، محمود مرسى، القاهرة، دار نهضة مصر.
٣٩-———— ، حياتى فى الفن، ت. درينى خشبة .
٤٠-محمد مصطفى بدوى، (دكتور) دراسات فى الشعر والمسرح، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩.
٤١-محمد مصطفى هداره، (دكتور) إتجاهات الشعرفى القرن الثانى الهجرى، القاهرة، دار المعارف ١٩٦٢.
٤٢-محمد مندور، (دكتور) "بين لغة الشعر والنثر والفصحى والعامية"، (الكاتب)، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة.

٤٣-ــــــــــــــــــ ، (دكــتور) مسرحيات شوقى، القاهرة، نهضة مصر.
٤٤-ــــــــــــــــــ ، (دكتور) المسرح، القاهرة، ط الشعب .
٤٥-محمد نبهان سويلم، (مهندس) التصوير والحياة، عالم المعرفة، الكويت المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب.
٤٦-هنرى بيرجسون، الضحك. ت. د. سامى الدروبى، دمشق، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة.
٤٧-هينــنج نــيلمز، الإخراج المسرحى، ت. أمين سلامة، القاهرة، الإنجلو المصرية د/ت.
٤٨-وولتر كير، عيوب التأليف المسرحى، القاهرة، دار مصر للطباعة.
٤٩-يحــي عبد الله، انتيجونى أو حتمية الرفض، القاهرة، دار الثقافة الجديدة ١٩٨٣

ثالثاً: الدوريات

١- ايــريس فتح الله، (دكتورة) الإيقاعات والضروب فى الموسيقى العربية المجلة الموسيقية ع٥، مايو ١٩٧٤ القاهرة الهيئة العامة للكتاب.
٢- جرجس الرشيدى، (دكتور) "لغة - الحوار المسرحى" (المسرح) ع١٣ - أغسطس ١٩٨٢.
٣- جورج بيوتيف، "بحوث فى الإيقاع" المجلة الموسيقية ع٣ مارس ١٩٧٤ القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٤- رجــاء الــنقاش، عــرس الــدم فــى بهــوت، جريدة الجمهورية فى ١٩٦٠/١١/٢٦.
٥- شــفيق مجلــى، " الحــوار فى المسرح المصرى" (المسرح) ع١، يناير ١٩٦٤القاهرة عن مسرح الحكيم ط. الأهرام.
٦- عبد الحميد حنوره، (دكتور) "إستقراء مع صلاح عبد الصبور" (الحلاج) (مجلة المسرح) ع٢١ يناير ١٩٨٢.

٧-عــز الديــن إســماعيل، (فصول) م٢ ع٣- ١٩٨٢ القاهرة الهيئة العامة للكتاب.

٨- علــى الــراعى، (دكتور) الكوميديا المرتجلة من خيال الظل إلى نجيب الريحانى: كتاب الهلال ع٢١٢ - ١٣٨٨هـــ - نوفمبر ١٩٦٨.

٩-لطفى عبد الوهاب، (دكتور) عن المسرح الشعرى، (عالم الفكر)، م١٥ ع ١، الكويت المجلس الوطنى للثقافه.

١٠-مجلة المسرح، ع١٣ - أغسطس ١٩٨٢ عن مسرح الحكيم القاهرة هيئة المسرح.

١١-مجلــة المســرح، ع٢٥، لعــام ١٩٦٦ القاهــرة عن مسرح الحكيم ط الأهرام.

١٢-مجلة المسرح، ع٣٢ لعام ١٩٩٦ القاهرة عن مسرح الحكيم ط الأهرام.

١٣-مجلة المجلة، ع١١١ - القاهرة وزارة الثقافة والإرشاد مارس ١٩٦٤.

١٤-محمــود فهمى حجازى، (دكتور) علم اللغة - المكتبة الثقافية ع ٢٤٩ القاهرة الهيئة المصرية.

١٥-هــدى وصــفى، (دكــتورة) "قراءة نقدية لثلاثية نجيب سرور" (مجلة فصــول) م٢ ع٢ - خــاص عــن المسرح وقضاياه - القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٣.

١٦-هربرت ريد، ثلاث مقالات فى النحت"، (مجلة المجلة) ع١٥٣ ترجمة فــاروق عبد العزيز، القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر سنة١٩٦٩

المراجع الأجنبية

١-CLUDE KIPNIS - THE MIME BOOK HARPER COLOPHON BOOKS. HARPER & ROW, PUBLISHERS, NEW YORK.

٢-EVENGELINE MACHLIN: SPEECH FOR THE STEAGE. THEATRE ARTS BOOKS.NEWYORK.

٣-RANDLOUF GOODMAN: DRAMA ON STAGE.

٤-MODY. E. PRIOR. THE LANGAUGE OF TRAGEDY. BLOOMINGTON& LONDON.

٥-JHON GALSWATHY. SOME PLATITUDE CONCERNING DRAMA. THE INN OF TRAIN QUILITY, CHARLES SCRIBNEN; s SONS.

٦-THE ARDEN SHAKESPEARE - ANTONY AND CLEOPATRA. GENERAL EDITORS: HAROLD F. BROOKS HAROLD JENKINS AND BRIAM MORRIS.

٧-ODY. E. PRIOR. THE LANGANGE OF TRAGEDY, BLOO MINGTON & LONDON.

الفهرس التحليلى للموضوعات

الفصل الثانى :

الباب الثالث

الفصل الأول :